PAUL PETRESCU

Arcade în timp

EDITURA EMINESCU

PAUL PETRESCU

Arcade în timp

6-iunie-1984
Bîrlad
Anula și Gaby

-3/2-

1983

EDITURA EMINESCU

București, Piața Scînteii 1



„...ce în timp de douăzeci de ani aproape le-am cules cu osteneli, dar cu dor și plăcere ; le-am plămădit cu ce brumă de știință am putut și eu să adun din studii și călătorii, spre a netezi oarecum drumul celor ce vor descrie într-o zi, cu mînă sigură și măiastră, originile artei în istoria și în obiceiurile zilnice ale poporului nostru românesc".

AL. ODOBESCU

(*Repede ochire asupra producțiunilor artistice din trecut în țara noastră și asupra instinctului artistic al poporului român, Artele în România în periodul preistoric, Columna lui Traian*, București 1874, *Opere II*, ediția T. Vianu, București, 1955, p. 78—106.)

Arta populară, spațiu al tradiției dinamice

Deseori, recursul la arta populară românească, chiar și în lucrări mai recente de istorie și istoria artei, prilejuit mai ales de nevoia de a construi arce în timp sau de a întinde punți în spațiu, peste epoci și regiuni relativ depărtate, și cu dorința de a ilustra fenomenul dăinuirii permanente în spațiul carpato-pontic-danubian, deseori, acest recurs privește și tratează creația populară ca pe un întreg nediferențiat în spațiu și netransformat în timp. Privită ca o grandioasă realitate, aceeași pe tot pămîntul românesc, imuabilă în curgerea secolelor și mileniilor, arta populară este invocată, tot mai des pare-se în ultima vreme, ca un fundal al creației artistice românești, literare, plastice, muzicale, și ca argument al viețuirii neabătute a poporului în epoci pentru care altfel de documente, în primul rînd scrise, lipsesc. *Meșterul Manole, Miorița, Doina, Călușul,* scoarța moldovenească, bisericile de lemn maramureșene, oalele negre de Marginea, taierele smălțuite de Hurez, ulcioarele de Oboga și olurile de Bîrsa, stîlpii gorjenești, lăzile de Budureasa, cojocul de Dăbuleni, fluierele de Hodac, casele moțești, tiparele de caș de Vrancea, vîlnicele de Mehedinți, cămășile de Vlașca, zalele de Pădureni, cornurile de praf de pușcă de Suceava, pieptarele de Făget, chilimurile oltenești, tipsiile de aramă dobrogene, crucile de Petriș, sumanele de Straja, brîiele de Vaslui, foișoarele caselor din Bărbătești, grinzile cioplite de la Bran, glugile de Hațeg, ștergarele de Beiuș, icoanele pe sticlă de Necula, străchinile de Iza, sînt repere de viață, de cultură și de artă, sînt însemnele heraldice ale unui popor ai cărui

țărani-aristocrați își numesc pruncii „coconi", sînt documente ale unei istorii milenare dincolo de orice înscris, sînt însăși cronica neamului. Le-am evocat aici, ca prezențe afirmative trăind în conștiința întregului popor, ca elemente ale unor structuri din vechi vremi statornice, pentru a le pune în contrast cu enumerarea nostalgică și jinduitoare, făcută în cheia absenței și a negației de către Henry James într-un faimos pasaj din studiul său critic (1879) asupra lui Nathaniel Hawthorne, plîngîndu-se, el, american, de lipsa în Statele Unite a unor „exemplare de înaltă civilizație" pe care le regăsea în Anglia secolului al XIX-lea înșirîndu-le : „No sovereign, no court, no personal loyalty, no aristocracy, no church, no clergy, no army, no diplomatic service, no country gentlemen, no palaces, no castles, no manners, nor aold country-houses, nor personages, nor thatched cottages, nor ivied ruins ; no cathedrals, nor abbeys, nor little Norman churches ; no great Universities, nor public schools-no Oxford, nor Eton, nor Harrow; no literature, no novels, no museums, no pictures, no political society, no sporting class-no Epsom nor Ascot !". Născut în America, dar trăind multă vreme în Europa, aici educat, Henry James nu află în țara sa structurile unei culturi tradiționale în care să-și ancoreze opera, și revenit pentru un timp în Statele Unite le părăsește, stabilindu-se în Marea Britanie, neputînd crea decît în „mai densul, mai bogatul, mai caldul spectacol european". Aparent insolita alăturare a celor două serii de, aș spune, „sisteme" și „sub-sisteme" culturale, încununate de titlurile de noblețe definind realități social-istorice evident deosebite — spațiul sud-est european al românilor — spațiul occidental al insulelor britanice, origini arhaice ale unei culturi populare — sorginți medievale ale unei civilizații burgheze — nu a fost făcută în intenția de a sublinia existența, în viață și cultură, a două arii de cultură atît de deosebite în multe privințe, a unor structuri în sfera artei și culturii fără de care nici o comunitate nu poate supraviețui.

Seria structurilor românești, alese printre multe altele din domeniul culturii populare, implică în același timp, pe de o parte, o „topografie culturală", indicînd locul geografic, apartenența teritorială a cutărui sau cutărui fenomen de artă populară iar pe de altă parte ideea devenirii, a curgerii timpului transformînd necontenit realitatea culturii populare românești. Or, tocmai acești doi indicatori, spațiul și timpul local, sînt cel mai adesea uitați sau poate neluați în seamă din pricina dificultăților de stabilire precisă, atunci cînd arta populară românească este invocată în încercările de împlinire a verigilor lipsă, nu rareori, din lunga curgere a vieții poporului român. Este adevărat că în istoria vieții și a culturii poporului român, arta populară a reprezentat un factor major de stabilitate, de polarizare a trăsăturilor esențiale ale firii și sufletului românesc, că ea se regăsește în toate orizonturile dăinuirii, dar această realitate trebuie căutată și înțeleasă în proteicele ei înfățișări, fiecare din ipostazele ei, materializate într-un gen sau specie, mai sus amintite, avînd o istorie și un teritoriu propriu, prezentînd înfățișări diferite de-a lungul vremii. Fiecare aspect de artă populară și creația populară în întregul ei s-au aflat și se află în permanentă schimbare, în cadrul istorico-social local și în cadrul marii istorii a spațiului românesc, un spațiu cu una dintre cele mai vechi moșteniri culturale din Europa, pornind din straturile de cultură neolitice, continuînd cu cele ale epocii bronzului și fierului, ale civilizației dacice și romane, mai apoi bizantine, și străbătînd mileniul care nu a fost așa de „întunecat" și ajungînd apoi în zările feudalismului, ale epocii moderne și contemporane. Pe o asemenea întindere de vreme nu se putea ca arta populară să rămînă aceeași, cu atît mai mult cu cît curente de artă și cultură din alte spații ale Europei mediteraneene, occidentale și răsăritene și ale Orientului mijlociu, au venit la răstimpuri diferite, îmbogățind și diversificînd străvechea moștenire populară. Dar tocmai aici, pe scara timpului, judecarea manifestărilor artei populare românești se cere făcută nu numai cu cunoașterea succesivelor înfățișări ale acestora ci și cu aprecierea corectă a

reflexelor marilor stiluri europene operînd pe teritoriul românesc, datorită împrejurărilor istorice știute, cu importante decalaje cronologice ducînd la neașteptate dar în același timp originale forme artistice. Studiul structurilor romanice, gotice, renascentiste, baroce, ca și a celor mai tîrzii, neoclasice și neogotice, nu s-a făcut încă cu toată rigoarea pe ansamblul culturii și artei românești (cu excepția, probabil, a arhitecturii, sculpturii și, în mai mică măsură, a picturii), și cu atît mai puțin în domeniul artei populare în care azi constatăm cu uimire apariția, atît de tîrzie, a unor ecouri ale artei autohtone, ca cele ale stilului brîncovenesc, cît și ale artei europene de sfîrșit de secol 19 și de început de secol 20. Dubla perspectivă, a studiului evoluției interne, locale și a influxurilor externe trebuie, firește, neapărat completată cu situarea artei românești, în general și a artei populare, în particular, în context european, pe temeiul cercetării comparatiste.

Tot atît de importantă este și spațializarea diferențiată a artei populare românești. Unul din marii noștri antropogeografi, Ion Conea, colaborator apropiat al lui Dimitrie Gusti și Henri H. Stahl, scria odată : „e țara plină de țări", referindu-se la acele străvechi alcătuiri istorico-sociale pomenite încă de Dimitrie Cantemir ca „republici țărănești": ocoalele Cîmpului Moldovenesc, al Vrancei, Tigheciului și Fălciului, trăind pînă azi o existență bogată și complexă pe tot întinsul pămîntului românesc. Fiecare din punctele înșirate în enumerarea noastră de mai înainte este localizat în una din acele „țări": Bîrsa, Oaș, Loviște, Almăj, Zărand, Biharea, Făgăraș, Lăpuș, Vatra Dornei și toate celelalte, cam vreo 80 la număr, constituind realități vii, avînd o cultură și o civilizație locală constituită de-a lungul vremii în condițiile acelei istorii atît de complicate pe care o știm și intrînd în varii constelații politico-administrative, dar menținîndu-și cu o stăruitoare tenacitate elementele definitorii. Ele sînt structuri istorico-cultural-artistice în adevăratul sens al cuvîntului, dar niște structuri în permanentă transformare, acordîndu-și ritmul existenței și al țării întregi. Este dovada cea mai vie a unei culturi pline de forță întemeiată pe o profundă originalitate. „Țările"

românești sînt spații culturale care vibrează la apelurile istoriei și a contactelor intra și extraromânești, trăind în istorie, schimbîndu-se pe plan istoric, dar păstrîndu-și identitatea culturală fundamentată pe aceeași prezență etnică. Diversitatea lor se desfășoară în cadrul unei impresionante unități, cu atît mai puternică, cu cît este o unitate ce poate prezenta aspecte diferite în acord cu ecourile sau reflexele nenumăratelor întîmplări ale istoriei politice și sociale.

„Țările" acestea mici românești au, firește, o importantă componentă țărănească, dar ar însemna să le sărăcim conținutul și să nu respectăm adevărul istoric dacă le-am trata doar ca atare. Dimpotrivă, în cele mai multe cazuri, întreaga lor structură culturală este determinată de prezența unor puternice configurații feudale, tocmai în aceste țări fiind situate primele cnezate și alcătuiri politico-prestatale ale românilor. Este destul să cităm țara Hațegului cu leagănele Cîndeștilor și Corvineștilor, cu ctitoriile de la Sîntă-Mărie-Orlea și Strei ; țara Zărandului cu monumentele de la Rîbița și Criscior; țara Maramureșului cu curtea Bogdăneștilor de la Cuhea : țara Almăjului și ținutului Năsăudului cu regimentele lor grănicerești ; Argeșul și Muscelul cu primele capitale domnești ; Suceava cu Rădăuții și Siretul ; și, firește, lista lor poate fi mult continuată. În același timp, în aceste țări se află unele din cele mai vechi orașe ale țării, componenta urbană a istoriei și a culturii românești fiind prea puțin cercetată pînă azi, neglijîndu-se astfel marele aport la creația artistică românească a breslelor de meșteșugari, după cum prea puțin se știe despre rolul tîrgurilor și al circulației mărfurilor. Iată, dar, cum aceste „țări" apar ca structuri complexe, avînd o viață proprie, trăind în spiritul unei tradiții vii și de aceea mereu în schimbare. Este, în fond, însuși mecanismul dialectic al istoriei care explică persistența culturii românești, cu atribute proprii, în acest frămîntat spațiu sud-est european. Structurile artistice ale acestor unități de viață istorică sînt mai complicate decît apar ele doar în componența țărănească, ceva mai larg studiată ; poate că a sosit timpul ca o serie de monografii de artă să

fie dedicate acestor complexe de viață, în care să se poată descifra nu atît elementele separate ale artei populare și ale artei medievale, cît întrepătrunderea lor intimă, interinfluențarea lor, continuarea existenței artistice în condițiile mediilor urbane, uneori vechi de cîteva secole și, firește, rezultanta atît de originală a aspectelor de artă contemporane.

Precizarea etapelor pe care le-a parcurs arta populară, stabilirea identităților regionale și zonale, conectarea aspectelor locale și venite din alte arii de cultură, întîlnirile fertile ale creațiilor rurale și urbane, vor conduce la configurarea adevăratelor structuri tradiționale și dinamice în același timp, ce vor putea fi apoi cu îndreptățire invocate în sinteza ce este încă așteptată a istoriei artei românești.

Creația plastică populară românească în context european

În marea entitate cultural-artistică europeană, teritoriul românesc, incluzînd lanțul muntos al Carpaților și bazinul inferior al Dunării pînă la țărmul Mării Negre, reprezintă în evoluție istorică una din vetrele de străveche civilizație păstrată cu o impresionantă continuitate de-a lungul mileniilor. În arta dezvoltată pe acest spațiu se regăsesc din cele mai vechi timpuri liniile de forță care au determinat, încetul cu încetul, configurarea lumii artistice europene, primind, pe fondul local, autohton, neîncetate impulsuri dinspre ariile mari de civilizație ale Orientului Apropiat și ale bazinului răsăritean al Mediteranei precum și ale vastelor spații euro-asiatice, iar mai tîrziu, pe scara istoriei milenare, răsfrîngerile valurilor ajunse pe coasta Atlanticului și pornind deci înapoi de la Vest către Est. O mare expoziție de ceramică, prezentată la Muzeul de Istorie Națională din București (aprilie — iunie 1976), ilustra cum nu se poate mai convingător ideea aceasta a unei existențe și culturi multimilenare pe solul românesc, prin expunerea materialului arheologic și a celui etnografic dintr-un răstimp de opt milenii, în acest uriaș evantai al timpului fiind cuprinse strălucitele ceramici neolitice de Cucuteni și cele din epoca bronzului, ceramica greco-romano-dacă și cea medievală românească pînă la producția celor peste o sută cincizeci de centre de olari, existînd și producînd azi ceramică țărănească românească. Tradiții de asemenea vechime se pot regăsi și în alte regiuni ale Europei, dar ceea ce particularizează cazul României, și nu numai în domeniul ceramicii, ci în cel al artei populare în întregul ei și, mai general, al culturii populare, este dăinuirea și înflorirea acestei culturi populare pînă în zi-

lele noastre. Cum s-a întîmplat aceasta? ce explicație plauzibilă poate fi oferită?

Este neîndoios că în această parte a Europei, în spațiul carpato-danubian, condiții particulare au favorizat păstrarea și transmiterea unor străvechi tradiții. Aparenta așezare „în calea răutăților“, după expresia cronicarilor moldoveni din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, la răscruce de drumuri, nu a început să fie operantă decît în epoci relativ foarte tîrzii. Pentru lumea neolitică, mai ales pentru curentele de pătrundere dinspre Mediterana Orientală, spre Centrul Europei, spațiul carpatic avea o poziție periferică, drumul principal de legătură constituindu-l culoarul Vardar-Morava[1]. Pentru epoca dacică, de asemenea, legăturile cu civilizația greacă erau stabilite în mare parte nu direct, peste lanțurile muntoase ale Balcanilor și Pindului, ci prin intermediul orașelor pontice de pe țărmul de vest și de nord al Mării Negre[2]. Dacia însăși a fost printre ultimele, dacă nu ultimul, teritorii ale Europei continentale incluse în imperiul mediteranean al romanilor. Iar în epoca migrațiunii popoarelor, pătrunderea în Europa Centrală și în Peninsula Balcanică s-a făcut prin ocolirea enormului nod carpatic înconjurat de poalele protectoare ale pădurii pînă departe în cîmpia Dunării și a Tisei. Drumurile principale de invazie au dus spre Panonia și mai departe spre Peninsula Balcanică și spre Europa Centrală și Apuseană, prin nordul Carpaților, prin acele pasuri numite pînă azi ale Tătarilor, iar spre Bizanț au trecut și prin fîșia de stepă a Bugeacului și prin Dobrogea. Triplul inel al înălțimilor, pădurilor și al bălților a constituit foarte multă vreme un obstacol redutabil pentru migratorii războinici sau pașnici. În istoria și în legendele poporului român ca și în realitatea geografică păstrată fragmentar pînă azi, ajutînd la reconstituirea celor ce vor fi fost în trecut, stăruie, după cum dove-

[1] P. Laviosa Zambotti, *Le più antiche culture agricole europee*, Milano, 1943.

[2] Carl Schuchardt, *Alteuropa, Eine Vorgeschichte unseres Erdteils*, Berlin, 1926.

deşte toponimia, amintirea acelor codri străbuni : codrii Fălciului şi Tigheciului la răsărit, codrii Deliormanului şi ai Vlăsiei la miazăzi, codrii Silvanei la apus. În multe locuri, mai ales în miazăzi şi apus, dar şi în răsărit, codrii aceştia imenşi se însoţeau şi cu ţinuturi mlăştinoase, formînd deseori laolaltă bariere de netrecut, nu numai fizice ci şi psihice prin sumbra şi tăcuta lor ameninţare, pentru neamurile rătăcitoare ce apăreau din cînd în cînd în zarea stepei. A trebuit să treacă multă vreme pînă să fie depăşită Silvania, ce se întindea pe dealurile şi cîmpiile Crişanei şi, atunci, pîlcurile de călăreţi sălbatici au putut să treacă numai pe văile celor două rîuri mari de la nordul şi sudul pădurilor de nepătruns, adică pe Someş şi pe Mureş. Iar în inima Transilvaniei era o altă pădure, alcătuind o altă „Vlăsie“: Silva Blacorum. Tot aşa, cei ce de-a lungul vremii au încercat să vină dinspre miazăzi au stat locului şi au pregetat în faţa codrilor întunecaţi pe care i-au numit pe limba lor „Deliorman“, pădure nebună, adică ameninţătoare, pentru că ştiau că în adîncurile acelor codri erau aşezările românilor întinzîndu-se din Dobrogea, de pe ţărmul Mării Negre, pînă la cealaltă pădure nebună rămasă pînă azi cu numele ei, Teleorman. Iar tot ţinutul acesta păduros, străbătut de ape şi mlaştini, se numea şi pînă azi se numeşte „Vlaşca“, adică ţara românilor. La fel şi numirile de Kara Vlahia şi Kara Bogdania, date Ţării Româneşti şi, respectiv, Moldovei, îşi au rădăcinile în aceeaşi imagine a unor ţări întunecate (kara = negru) de umbra codrilor de nepătruns. Aşa se face că în tot cursul Evului Mediu au dăinuit numeroase, cîteva zeci, de „ţări“ româneşti, în depresiunile intra- şi extracarpatice, formînd o salbă continuă în care s-au perpetuat forme de viaţă locală, forme sociale, cum sînt satele „devălmaşe“, sate libere de moşneni şi de răzeşi, asupra cărora nu s-a întins niciodată nici stăpînirea domnească sau boierească, nici cea mînăstirească, şi forme de cultură materială şi spirituală. Tăria acestor „ţări“, mici entităţi etnopolitice şi sociale, şi a acestor forme cultural-artistice, a fost extraordinară, înregistrîndu-se existenţa lor pînă în

vremurile apropiate nouă, iar anume aspecte continuîndu-se și azi.

La această izolare, determinată de așezarea geografică și mediul înconjurător, s-au adăugat alte două împrejurări care au accentuat tendința spre păstrarea caracterelor proprii și specificului local, anume că, pe de o parte românii constituiau și constituie o unitate etno-lingvistică deosebită puternic de populațiile vecine, fiind singurul popor romanic în această parte a Europei, înconjurat de o masă slavă, iar pe de altă parte că este singurul popor romanic de rit ortodox-răsăritean Limba sa neolatină l-a ferit și l-a apărat de topirea în masa slavă, iar religia sa l-a diferențiat destul ca să nu fie atras de avantajele pe care i le-ar fi oferit catolicismul sau, mai tîrziu, protestantismul, iradiind dinspre Apus. Tripla izolare, geografică, etno-lingvistică și spiritual-religioasă, a făcut ca pe acest vast teritoriu carpato-danubian să se păstreze pînă azi o populație de douăzeci de milioane de vorbitori de limbă neolatină care, alături de această mare pavăză, limba, au și o cultură materială și spirituală cu caractere proprii hotărîte în mare măsură de elementele de foarte veche tradiție. Firește, de-a lungul timpului, s-au produs contacte diverse ce au dus la grefarea și asimilarea și a unor elemente ținînd de culturi sau chiar de lumi diferite. Așa au fost contactele cu lumea nordică slavo-baltă-germanică, cu lumea Europei Centrale și Occidentale, precum și cu complexa lume balcanică legată de cea a Mediteranei Orientale. Nu trebuie omis faptul că în această din urmă „lume" se află incluse și alte fragmente ale romanității orientale, ramurile sudice ale aromânilor, meglenoromânilor și fărșeroților, care au facilitat contactul cu celelalte grupe de populație. Elemente ale uneia sau alteia din aceste „lumi" se regăsesc și în cultura populară românească, trecute prin filtrul sensibilității și înțelegerii autohtone, îmbogățind aspectele creației plastice românești și, în același timp, conferindu-i note particulare în contextul culturii populare europene. Așa se face că în principalele domenii ale creației plastice populare românești se întîlnesc atît elemente de străveche tradiție locală, uneori urcînd pînă la

straturile neolitice ale culturii materiale, cît și elemente care leagă teritoriul și arta populară românească de arii de civilizație și cultură uneori surprinzător de depărtate. Toate la un loc contribuie la compunerea unui profil original și în același timp plin de interes pentru cercetător, al creației plastice populare românești.

Iată, de pildă, vastul domeniu al arhitecturii populare din România. Dintre cele două mari sisteme de tehnică a construcțiilor de lemn folosite în Europa, cea a cununilor orizontale de bîrne, *Blockbau,* și cea a unui schelet portant de lemn umplut cu diverse materiale, *Fachwerk,* prima este cea dominantă în România. Din acest punct de vedere, arhitectura țărănească românească se înscrie în marea arie a arhitecturii nordice europene, incluzînd, în primul rînd, Scandinavia, bazinul Mării Baltice și întinderile împădurite ale Rusiei, dar și ținuturi extinse din marele lanț muntos străbătînd, aproape neîntrerupt, Europa, de la Marea Neagră la Atlantic, Carpații, Dinaricii, Alpii, Pirineii. Sistemul *Fachwerk,* acoperind aproape în totalitate Europa Centrală și cea Occidentală, urcînd spre nord pînă în Scoția, Danemarca și sudul Suediei, nu este reprezentat în România în formele sale depline, așa cum este cunoscut, de pildă, în Germania sau Franța. În schimb, trebuie să consemnăm existența în țara noastră a tehnicii nuielelor împletite pe un suport de „furci“ îngropate în pămînt, tehnică de străveche tradiție pe plan mondial, avînd pe teritoriul românesc o existență și o continuitate milenară, pînă în zilele noastre și care poate fi privită ca o tehnică precursoare a *Fachwerk*-ului dezvoltat relativ tîrziu și în Europa Occidentală.

În România, această tehnică se leagă de existența celui mai vechi plan de locuință, cel cu prispă parțială, descoperit în orizontul neolitic de la Ariușd, în centrul Transilvaniei, sau de la Periam în Banat, și care, de asemenea, prezintă o evoluție continuă pînă în preajma vremurilor noastre pe teritoriul românesc, fiind una din dovezile, nenumărate, ale locuirii permanente a pămînturilor de la Carpați, Dunăre și Marea Neagră.

C-da 5814 coala 2

Dacă, în ce privește tehnica *Blockbau*-ului, România reprezintă zona sudică, împreună cu ținuturi din Serbia. ca cel numit Stari Vlah, a arhitecturii europene nordice, în ceea ce privește plastica arhitectonică, teritoriul românesc a păstrat forme arhaice cum ar fi casa de lemn cu acoperiș înalt de paie cu patru ape din Munții Apuseni, vestul Transilvaniei, apariție unică pe plan european, continuînd neabătut aceeași tradiție neolitică, după cum dovedesc urnele funerare în formă de locuință descoperite în săpăturile de pe solul românesc. Această formă locală a casei s-a conservat în cea mai mare parte a României, reprezentînd din acest punct de vedere un teritoriu perfect distinct de cel al Europei Centrale cu acoperiș în două ape și cu fronton decorat într-un stil baroc, ruralizat, așa cum se întîlnește acest tip de casă în Austria, Boemia, Moravia, Slovacia, o parte a Poloniei, Ungaria și nordul Iugoslaviei. Din acest punct de vedere, granița între casa central-europeană și cea autohtonă din Europa de sud-est și răsăriteană se găsește pe solul românesc, urmînd o linie complicată în ținuturile transilvănene, unde se află, în același timp, și exemplarele cele mai vechi și numeroase de case de tradiție locală.

Condițiile specifice ale istoriei și vieții sociale românești au făcut să se prezerve în țara noastră și tradiții ale artei constructive religioase, bisericile de lemn românești reprezentînd o culme a artei europene de a construi în lemn, fiind în același timp deosebite ca volumetrie de alte zone ale arhitecturii de lemn religioase din Europa, Ucraina, Polonia, Slovacia, Scandinavia, Germania. Să amintim doar un singur fapt : numai bisericile de lemn românești au păstrat „săgeata" gotică, înaltă pînă la 60 metri, în plastica lor arhitecturală. Demn de remarcat că și arhitectura naționalităților conlocuitoare din România, prezintă, datorită acelorași condiții particulare de viață istorică, elemente cu totul caracteristice. Astfel, bisericile-cetăți ale sașilor din Transilvania constituie, prin valoarea lor artistică dar și prin numărul lor (aproape 200), un unicat cultural în cadrul lumii germanice. Iar casele de lemn ale secuilor conservă tradiții străvechi, avînd aceeași planimetrie și același decor cu casele românești, și

fiind deosebite de arhitectura restului populației maghiare din Transilvania, ca să nu mai vorbim de casele din Ungaria, de care se deosebesc total.

Privind arhitectura populară românească în context european, trebuie să observăm că în afara arhitecturii de lemn, pe teritoriul românesc sînt reprezentate și tehnicile construcțiilor din pămînt ca și cele ale construcțiilor de piatră. Primele leagă arhitectura populară românească de vasta arie a stepelor nord-pontice pe de o parte, iar pe de alta de depresiunea cîmpiei Panonice din răsăritul Europei Centrale, acoperind toată Ungaria și mari suprafețe din nordul Iugoslaviei și, parțial, din vestul României. Cele de al doilea, construcțiile de piatră, fac legătura cu sistemele constructive mediteraneene, urcînd limita nordică a acesteia pînă în Carpați, după cum se poate judeca după cele 12 zone de arhitectură veche de piatră românească.

Ne oprim aici în ce privește arhitectura populară, nu înainte însă de a spune un cuvînt și despre decorul arhitecturii populare românești, rezumîndu-ne totuși la a semnala un singur fapt, anume prezența, într-o singură zonă din România, în satele vechi românești din preajma Deltei Dunării, în nordul Dobrogei, străveche provincie istorică românească, a capetelor de cai cioplite în lemn, puse pe acoperișul caselor, într-un mod identic cu cel întîlnit în ținuturile de vest ale Germaniei, în Westfalia, dar și cu cel din zonele nordice ale Rusiei. Dacă am mai adăuga că același cap de cal cioplit se află și la intrarea caselor pe jumătate îngropate în pămînt din satele din cîmpia Dunării din sudul României, la un tip de locuințe ce se întîlnesc și în sudul Franței și în Spania, și că aceleași capete de cai se află atît la vechile vetre deschise din anumite zone din Caucaz, — Svanetia din Georgia —, dar și din Germania nordică, — în ținuturile din jurul Hanovrei și Braunschweig-ului —, vom avea imaginea complexității acestor probleme legate de decorul caselor țărănești europene și vom realiza în același timp bogăția și vechimea tradițiilor artei populare românești.

Caractere particulare prezintă și interiorul caselor țărănești românești, ele plasîndu-se pe o poziție originală

în context european și din acest punct de vedere. Nu vom stărui asupra organizării estetice a acestui interior, dar va trebui să spunem că fiecare mobilă, fiecare piesă de ceramică, fiecare țesătură are un loc bine precizat de o îndelungată tradiție practică a compunerii. Gruparea obiectelor se resimte și de intervenția criteriului estetic, interiorul țărănesc românesc oferind o certă viziune picturală în care alb-roșul țesăturilor se combină cu verdele cuptoarelor și albastrul icoanelor pe sticlă. Rezultatul este un ansamblu echilibrat ce dă o impresie de calm și liniște pe de o parte, de bogăție ornamentală și de siguranță a gustului, pe de altă parte. Pereții, patul, masa, lavițele masive, sînt îmbrăcate cu diferite țesături, scoarțe, ștergare, așezate potrivit unor reguli ce variază de la regiune la regiune. Aici este cazul să amintim că abundența de țesături din interiorul țărănesc românesc, legată desigur și de practicarea intensă a creșterii animalelor, contrastează cu lipsa textilelor din alte interioare țărănești din Europa, cum sînt, de pildă, cele din vestul Germaniei și, în genere, din vestul Europei. Dealtfel nici la popoarele vecine românilor nu se întîlnește o asemenea bogăție de țesături ca la români. La bulgari și la sîrbi ele au un rol decorativ mult mai mic, cînd nu lipsesc cu totul, iar la unguri, cehi și slovaci, locul lor este luat de pînze albe la care se adaugă dantele de inspirație evident occidentală. Nici huțulii și nici ucrainenii, din apropierea deci a românilor, nu au țesături decorative atît de bogate. Varietatea și frumusețea, ca și bogăția decorului textil românesc sînt trăsături locale dezvoltate și sub anume influențe orientale, transmise însă prin intermediul interioarelor boierești și orășenești românești, dezvoltate în acest sens, ca și a interioarelor fețelor înalte bisericești și mînăstirești, din secolele al XVII-lea pînă într-al XIX-lea. Vorbind despre țesăturile decorative ale interiorului țărănesc românesc, vom spune că și în acest domeniu, peste fondul local de mare vechime al țesăturilor de lînă răspîndite pe tot teritoriul României, unele dintre ele țesute fiind în războaie verticale de tip arhaic, s-au suprapus de-a lungul vremurilor țesături provenind, mai ales ca sistem decorativ, din alte

arii de cultură. Din acest punct de vedere putem distinge în primul rînd vechile scoarțe românești cu decor geometric, cele mai frecvente, în care un rol important îl au simbolurile solare de tipul „roatei" sau al „rombului"; apoi o a doua categorie, cea a scoarțelor din nordul României, mai ales din Maramureș și Moldova, pe care sînt figurate vestitele „hore", șiruri de personaje, prinse în dans, aidoma cu cele de pe țesăturile balto-pruso-scandinave, avînd totuși un reflex și în țesăturile de cînepă și bumbac din sudul României, mai ales pe ștergare din Muntenia și pe perne din Dobrogea; a treia categorie este aceea a scoarțelor vechi moldovenești dar și oltenești și bănățene pe care este reprodus străvechiul motiv mitic al arborelui vieții, în numeroase variante, dintre care cel iranian este deosebit de bine și frecvent reprezentat.

Aspectele de structură și decorative ale costumului țărănesc românesc formează unul din cele mai vaste și, în același timp, complexe domenii ale artei populare românești, oferind și el extrem de interesante sugestii în ceea ce privește încadrarea creației plastice populare românești în contextul respectiv european. Este adevărat că în cazul „portului" nu avem de-a face cu un singur „gen" de artă populară, ci ne aflăm în fața unui ansamblu realizat din diferite materii prime lucrate, firește, în tehnici diferite. În afara țesăturilor de lînă, bumbac, cînepă, in, borangic, la compunerea costumului participă și piese lucrate din piele — cojoace, pieptare, chimire etc. —, din metal — podoabe, catarămi —, din pîslă — pălării etc. Unitatea felului de a se îmbrăca al poporului român este impresionantă, ea întemeindu-se pe o foarte veche tradiție. Puține sînt popoarele Europei care să aibă însemnate formele de început ale portului lor tradițional în două „documente" ale antichității clasice atît de vestite, cum le are poporul român. De un excepțional interes istoric și artistic, cele două monumente constituie în același timp actul de naștere, săpat în piatră, al însuși poporului român. Ele celebrează victoriile imperiului roman la Dunărea de Jos, în Carpați și pe țărmul Mării Negre și consemnează pentru posteritate imaginea poporului

din Dacia, așa cum arăta el în primele două secole ale erei noastre. *Columna lui Traian* de la Roma și *Monumentul triumfal de la Adamclisi* din Dobrogea, unul deci din Italia, altul din România, marcau momentul culminant al lungului proces de fuzionare între elementele romane și cele dacice, desfășurat de-a lungul a șapte secole și care avea să ducă la sinteza daco-romană, sinteză primordială stînd la baza formării poporului român. Pe aceste două monumente sînt înfățișate costumele bărbătești și femeiești ale populației dacice, a căror asemănare cu portul tradițional românesc din zilele noastre, de pe întreg teritoriul locuit de români, este impresionantă : croiala cămășii femeiești din Moldova, cămașa despicată în părți a bărbaților din Muntenia, Transilvania și Moldova, glugile purtate în toate provinciile românești, felul de încălțăminte, sînt aceleași cu cele înfățișate pe metopele monumentului de la Adamclisi sau pe imaginile *Columnei lui Traian*. Ca și în domeniul arhitecturii și în cel al portului, fondul local, arhaic, s-a îmbogățit de-a lungul timpului cu elemente ținînd de ariile de cultură mai apropiate sau mai depărtate. O analiză amănunțită este foarte dificilă, fiecare piesă din costumul popular bărbătesc sau femeiesc putînd fi supusă unei operații de comparare cu piesele corespondente din portul altor popoare europene. Nu așa ceva vom putea întreprinde noi, aici. Ne vom limita la a spune că pentru portul popular românesc structurile de referință privind croiala și decorul sînt cele ale portului popular vest și central-european, pe de o parte, și cel est și sud-est-european, pe de altă parte. De la început vom observa că ceea ce a rămas a fi considerat drept „port popular“ pentru vestul și centrul Europei este, în mare măsură, dacă nu în totalitate pentru anume zone vestice ale continentului, rezultatul contaminării sau chiar a imitației costumului purtat de orășeni, care la rîndul lor au preluat elemente din costumul claselor dominante, în principal ale nobilimii, iar într-o epocă mai tîrzie, a burgheziei bogate, din acest punct de vedere găsindu-și oarecare justificare bine cunoscuta teorie a „bunurilor de cultură scufundate“, (gesunkenes Kulturgut). Rochiile, șorțurile, panglicele de tot

felul duc la o încărcare a costumului femeiesc austriac, ungar, cehoslovac, zis „popular“, în fond larg tributar portului burghez și curentelor de modă alimentate, de la Rococo la Biedermeier, de gusturile societății urbane.

Sudul Europei, și ne gîndim la Portugalia, Spania și Italia, oferă o situație asemănătoare a problematicii costumului popular din ultimele două sute de ani, firește cu deosebirile de rigoare în ce privește moștenirea medievală, deosebiri legate atît de condițiile geografice diferite (climă caldă, ținuturi aride, muntoase), cît și de evoluția diversă a societăților respective.

Prin contrast cu vestul, centrul și sudul Europei, estul și sud-estul continentului nostru se înfățișează ca o mare arie în care elementele tradiționale, în sensul originar și uneori arhaic, ale portului popular s-au păstrat pînă azi. Firește că și în răsăritul Europei au avut loc procese complexe de preluare și întrepătrundere a unor piese de costum între diferitele straturi ale societății, și aici este cunoscut fenomenul curentelor de modă, și aici au fost vehiculate la diverse epoci modele vestimentare avînd aura preeminenței urbane, nobiliare sau militare. După cum și în partea de răsărit a continentului există zone în care costumul țărănesc este mai bine păstrat, iar altele în care el mai poate fi găsit, la fel ca în Occident, doar în muzee. De aceea și în portul popular românesc pot fi înregistrate unele trăsături ținînd de zonele Europei Centrale, pătrunderea curentelor de modă dinspre marile orașe imperiale, Viena și Praga, fiind înlesnită în cursul secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea de includerea unor teritorii românești în imperiul habsburgic. După cum pot fi înregistrate și unele ecouri ale Orientului, în ce privește, de pildă, portul hainelor lungi sau al unor podoabe. Tot așa se poate spune că piesele de port de piele și de blană reprezintă elemente nordice, dar au căpătat o haină sudică în arta populară românească, prin bogata lor împodobire cu broderii și aplicații colorate. Ca în atîtea alte domenii și aici spiritul creator al poporului român a operat o admirabilă și organică sinteză, dînd naștere unor aspecte inedite ale artei populare.

În sfîrșit, în domeniul ceramicii populare românești pot fi cu ușurință descifrate tradițiile străvechi, începînd cu cele neolitice și cele celtice și dacice, peste care s-au suprapus strălucitele tradiții ale ceramicii meridionale grecești și romane, iar mai tîrziu cea a ceramicii bizantine. În același timp se pot înregistra și ecouri ale ceramicilor occidentale tîrzii, în olăria săsească dar și în cea românească din Transilvania, putînd fi ușor observată prezența albastrului de cobalt, atît de la modă în vestul Europei, în epoca de glorie a manufacturilor de Delft. Spre deosebire însă de ceea ce s-a petrecut cu centrele de ceramică țărănești din vestul Europei și chiar cu centrele de olari sași care și-au trăit ultima epocă productivă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ceramica țărănească românească mai trăiește și azi în circa 50 de sate de olari răspîndite pe tot cuprinsul României. Acestea produc o ceramică roșie smălțuită și nesmălțuită în care tipul caracteristic de vas este ulciorul amforoidal de tradiție mediteraneană, după cum produc, în mai redusă cantitate, ceramică neagră în care tipul caracteristic de vas este oala și strachina de tradiție dacică. Există și centre care folosesc ca procedeu decorativ tehnica sgrafitto de tradiție bizantină. Firește că în context european este greu a se găsi un exemplu corespondent de centre de ceramică țărănească viabile azi care să continue tradiții de felul celor mai sus amintite.

Iată cum, așezarea geografică și un complex de factori istorici și sociali au determinat existența pînă în pragul vremii noastre a unei culturi populare, și a unei creații plastice populare românești de mare originalitate. A fost una din descoperirile tîrzii ale publicului larg și ale cercurilor științifice din Europa, faptul că în sud-estul continentului folclorul și arta populară sînt incomparabil mai vii decît în norvdul scandinav, considerat pînă în epoca primului război mondial, de către opinia publică, ca fiind principala arie folclorică europeană. Iar în cadrul sud-estului european, eforturile arheologilor și etnografilor din secolul al XX-lea au întărit și clarificat tezele afirmate în-

că la sfîrșitul secolului anterior, potrivit cărora teritoriul românesc constituie o vatră de străveche civilizație din această parte a continentului și a lumii. Pe această vatră s-a născut și s-a dezvoltat cultura populară românească păstrînd în liniile sale fundamentale tradiții de civilizație desfășurate milenii în șir cu o continuitate impresionantă. Originalitatea și unitatea organică a culturii și creației plastice populare românești se întemeiază pe faptul fundamental al locuirii neîntrerupte a spațiului carpato-balcanic. Teritoriul locuit de români este sediul uneia din cele mai vechi civilizații europene, cea traco-dacică, și este în același timp aria care păstrează cele mai importante vestigii istorice, lingvistice și etnografice ale romanității orientale. De aici decurge interesul cu totul deosebit pe care cultura populară românească îl prezintă pentru studiul civilizației și culturii populare europene. Este drept că foarte puțini s-au încumetat pînă acum să „zonifice" Europa din punctul de vedere al culturii populare și aproape nimeni n-a făcut-o din punctul de vedere al creației plastice populare. Există unele încercări privind unul sau altul din domeniile acesteia din urmă, de pildă o tipologie a arhitecturii populare[3], sau culegeri privind ornamentica[4]. Pot fi menționate, de asemenea, cîteva, foarte puține, caracterizări regionale ale Europei privite din perspectiva antropologiei culturale, cum sînt cele ale lui Arensberg[5] și ale lui Anderson[6], împărțind continentul în patru mari zone de „cultură rurală" : zona mediteraneană (Italia, Spania, Grecia, Malta), zona alpină (Franța, Elveția, Austria, Italia, Norvegia și Suedia, Grecia), zona atlantică (Portugalia, Irlanda, Olanda, Norvegia), zona cîmpiei (Anglia, Franța, Germania,

[3] S. A. Tokarev și colaboratorii, *Tipî selskovo jilișcia v stranah zarubejnoi Evropî* (Tipurile locuinței rurale în țările Europei), Moscova, 1968.

[4] Helmuth Th. Bossert, *Ornamente der Volkskunst*, Tübingen, 1955.

[5] Conrad M. Arensberg, *The old world peoples: the place of European cultures in world ethnography*, Anthropological Quarterly, 36, 1963.

[6] Robert T. Anderson, *Modern Europe: An Anthropological Perspective*, Pacific Palisades, California, 1973.

Danemarca), la care se adaugă marea zonă a răsăritului Europei, fiind evidentă tendința spre încrucișarea complexă a criteriilor caracteristică cercetărilor interdisciplinare din care se hrănește antropologia culturală și socială. O analiză tipologică și o zonificare a Europei din perspectiva culturii populare ar adăuga desigur noi dimensiuni și în același timp noi precizări unei astfel de încercări. Dar care, în actualul stadiu de adunare a datelor și de sintetizare a rezultatelor, rămîne încă temerară. Tentativa noastră este doar o modestă piatră, însemnînd locul României în viitorul edificiu.

Frumusețea uneltei și nostalgia mișcării

După unele teorii — părăsind vechea iluzie a „cercurilor culturale“ potrivit căreia civilizația a apărut într-un anume ținut al Asiei apusene, considerat ca un fel de „buric tehnic al omenirii“ — civilizația s-ar fi dezvoltat pe o uriașă axă euroasiatică ducînd din insulele britanice pînă în cele japoneze, climatul temperat favorizînd apariția păstoritului, agriculturii și metalurgiei, ocupații ce au format baza dezvoltării tehnice pînă în secolul al XX-lea, uneltele ținînd de aceste îndeletniciri fiind printre cele mai vechi și, implicit, atingînd cotele cele mai ridicate ale eficienței și ale frumuseții. Dar din aceste trei ramuri fundamentale ale muncii omenești tradiționale, cu ecouri substanțiale și durabile în cultura spirituală, de la magie la mitologie și religie, și de la muzică, dans și poezie la artele plastice, s-au desprins, cu vremea, în virtutea marelui impuls al specializării, determinat de necesitatea exploatării resurselor variate ale mediului, zeci și zeci de meșteșuguri adiacente, născîndu-se o lume de unelte, de o mare diversitate tipologic-funcțională și de o tot atît de mare unitate la scara omenirii pe diferitele-i trepte de dezvoltare social-economică. Oricît de curios ar părea, imensul număr de unelte folosite de-a lungul mileniilor (este destul să ne amintim de colecțiile nesfîrșite de silexuri din depozitele muzeelor arheologice din lumea întreagă ca și de cele din depozitele muzeelor de istorie și etnografie) nu a fost încă cercetat de pe poziții care să ducă la o posibilă tehnologie comparată, nici originea lor și nici sistematizarea lor neprevăzîndu-se azi ca un tot unitar. Poate că nici nu este de mirare, originea lor fiind indisolubil legată de antropogeneză, sau,

mai clar spus, apariția uneltei fiind proba fundamentală a apariției omului, procesul de hominizare parcurgînd același drum al zecilor de milenii, învăluite în ceața ce probabil niciodată nu se va risipi, odată cu nașterea uneltelor. Sînt foarte multe teoriile pentru tema dezvoltată în aceste pagini, care implică în actul muncii primele, oricît de vagi, presimțiri ale frumosului. Cioplind piatra, la nesfîrșit de-a lungul a circa 600 000 de ani cît apreciază unii antropologi (André Varagnac) că i-au trebuit omului să înțeleagă că silexul din care săreau așchii îi va servi să facă alte silexuri, adică unelte servind la fabricarea altor unelte, cioplind așadar mii și mii de bolovani informi, cel ce începea să devină om tocmai prin cioplire va fi început să pipăie suprafețele lucioase iscate și să le înțeleagă la început utilitatea nemijlocită, apoi, poate, încetul cu încetul, va fi fost atras de senzația plăcută a atingerii lor și, în sfîrșit, de frumusețea dispunerii simetrice a loviturilor născînd formele ideale a unui silex ce poate fi bine apucat în mînă, fără s-o rănească, și cu care poate lovi, tăia și modela cu maximă eficiență un lemn, o piatră, un animal sau pe semenul său. Iar armonia între formă și funcție născînd frumusețea este legea de bază prezidînd silexurile preistoriei și design-ul zilelor noastre, așa cel puțin părîndu-ni-se nouă, celor făcînd parte din specia „om" de pe Terra, rămași la stadiul primitiv (de la silex la design) al folosirii materiilor de oarecare densitate în confecționarea uneltelor, dar nefiind siguri că altor specii inteligente din alte galaxii, renunțînd la densitate, le va fi părînd la fel. Provincialismul operează și la nivel planetar. Oricum, la acest nivel se situează Herbert Read în demonstrația sa privind lungul șir de unelte, cînd, la un moment dat, una din unelte „a devenit formă de dragul formei, adică o operă de artă", este adevărat însă cu o oarecare îndoială asupra aprecierii acestei forme ca atare de către creatorii ei de acum zeci de mii de ani, întrucît notează că „această căutare a eficienței a dus în mod imperceptibil la forme care, *pentru sensibilitatea noastră modernă* (sub. P. P.) nu erau numai eficiente, ci și frumoase". Dar nu este nevoie să coborîm în straturile profunde ale umanității pentru

a ne întreba dacă „forma era apreciată ca frumoasă" de creatorii ei, cînd avem la îndemînă mărturia contemporană a zeci de etnografi întîmpinînd nereținuta mirare dusă pînă la stupoare a țăranilor din toate zonele etnografice ale țării față de interesul acelor etnografi colecționînd „splendide" unelte aruncate în pod sau în șopron, nemaifiind bune de nimic în aria tehnologiei locale, dar devenind obiecte de admirație pentru directori de muzee de artă modernă din Apus vizitînd colecțiile noastre. Dezacordul între sensibilitatea apreciatoare a amatorului modern de artă gustînd produsele artizanilor rustici și cea a acestora cu privire la arta lor l-am înregistrat eu însumi, de multe ori, cînd cerînd unui meșter cojocar, olar, lădar sau fierar, să-mi facă un obiect „din cele care ți-ar place dumitale să ții în casă", gîndind eu că îmi va face un obiect din seria celor stînd în muzee, mi-a răspuns prevenitor și bănuind cam încotro bat eu (dovedind deci sagacitate și făcînd nete disocieri între cerințele vieții lui cotidiene și cele ale „calofililor" muzeologi) „păi d-astea nu pun eu în casă", fiind limpede, deci, că „frumusețea uneltei" este o achiziție tardivă necesitînd acumulare de educație emoțională și instruire estetică. Lucrurile ar putea părea contradictorii și cu siguranță că diferențierile ce ar fi necesare sînt mai subtile decît s-ar putea face acum și aici.

Unealta a fost definită din diverse unghiuri de vedere de către antropologi, etnologi, istorici ai culturii, filozofi, ergonomi, tehnologi, implicînd în orice caz prezența legilor geometriei sau a mecanicii raționale în stabilirea unui anume echilibru al construcției ei arhitectonice, cum ar spune Leroi-Gourhan, cel care a întreprins, pînă acum, cea mai sistematică privire contemporană asupra uneltelor completată cu o teoretizare de clasică rigoare carteziană, pe alocuri părînd excesivă dar trebuitoare în hățișul interferențelor de tot felul. Considerînd atît „împrumutul" tehnic, cît și „invenția" tehnică, pe același plan de creativitate în dezbaterea antitetică a difuziunii și a convergenței tehnice, unealta trebuie privită ca stabilind relația fundamentală între om și materie, întrebarea primordială pe care omul dorind să acționeze asupra materiei și-o pune fiind aceea a fe-

lului de „contact“, de fapt a „atacului asupra materiei, indiferent dacă este vorba de trunchiul unui arbore, de bulgărele de lut sau de arterele deschise mortal ale unui bizon, în exemplele alese de Leroi-Gourhan. Contactul cu materia, în aceste cazuri precise, a dus de-a lungul sutelor de mii de ani la acumulări infinitezimale de experiență tehnică transmisă pînă la făurirea uneltelor clasice capabile să fasoneze lemnul (tesla), să modeleze vasul de pămînt (roata olarului) sau să procure pentru hrană carnea bizonului (săgeata). Intenția tehnică, născătoare a uneltei în complexa interacțiune dintre mediul extern și cel al tendinței tehnice interne, sădită adică în ființa omului ca urmare a lungii strădanii antropogenetice, se concretizează într-o operație care din punct de vedere material nu diferă de sculptură, doar că lipsește căutarea, conștientă, a frumosului artistic.

Într-o viziune globală, pornind de la mijloacele elementare de acțiune asupra materiei (considerate fiind, firește, doar acele materii intrînd sub incidența cercetării etnologice, adică în primul rînd „solidele“ care pot fi „stabile“ de mare și mică densitate — rocile, osul —, „fibroase“ — lemnul —, „semi-plastice“ — metalele —, „plastice“ — argilele —, „suple“ — scoarța, pielea, țesăturile, împletiturile), anume : apucarea și percuția, focul, apa, aerul, forța musculară, totalitatea uneltelor pot fi clasificate în trei grupe ținînd de cele trei mari tehnici avînd drept scop : fabricarea diverselor unelte și obiecte, procurarea de materii prime (vînătoare, pescuit, creșterea animalelor, agricultura, mineritul), consumarea (alimentație, îmbrăcăminte, locuință). Cine ar fi curios să afle cum arată clasificarea analitică a uneltelor, cu aplicare specială la fenomenul românesc, ar putea parcurge cu interes fie lungile șiruri de unelte figurînd în chestionarele *Atlasului etnografic al României* (aflat acum, după mai bine de un deceniu de tatonări, într-o fază apropiată de cea finală a elaborării celor circa 600 hărți etnografice), fie *Taxonomia generală a instalațiilor populare tradiționale* (conținînd circa 800 variante, fără unelte de vînătoare, pescuit, agricole și mijloace de transport) construită sistematic de Corneliu Bucur în teza sa de doctorat susținută (1981) la Institutul de Istoria artei,

Introducere la istoria civilizației tehnice populare. Materialul tehnologic tradițional românesc este imens, constituind o impresionantă mărturie a forței creatoare a poporului român ca și a efortului său civilizator și cultural depus în spațiul sud-est european într-o lungă perioadă istorică. El este în același timp dovada vie, — uneltele și instalațiile tehnice românești fiind încă în „lucrare“, ca în puține alte ținuturi europenești —, a convergenței perfecte între funcționalitate și formă, atingînd, nu rareori, armonia incitantă a sculpturii moderne, forța ei dinamică, aspirația spre esențializare, născută în cazul uneltelor din adaptarea răbdurie, generație după generație, a segmentelor de materie la scopul final al prelucrării sau fabricării obiectelor, al dobîndirii materiilor prime, concurînd, toate, la susținerea vieții. Aceste unelte „frumoase“ sînt în același timp „semne“ despre oamenii țării și despre alcătuirea societății lor în timpurile trecute, dar și în cele de azi, mesajul lor fiind lesne traductibil tocmai datorită limbajului artistic dublînd pe cel tehnic. În universalitatea soluțiilor tehnice, vocea românească este personalizată printr-o anume înțelegere a îngemănării cerințelor materiale cu cele ale spiritului, operînd fuziunea în obiecte de mare eficiență tehnică și de remarcabilă expresivitate artistică.

Poate că în calitatea lor de obiecte destinate să se „miște“ întru atingerea unui țel evident pragmatic, ele se apropie, devansîndu-le imens temporal, de „mobilele“ sculpturii moderne, mișcarea acestora fiind însă lăsată fie pe seama gravitației sau a imponderabilelor schimbări ale microclimatului locului, fie pe seama impulsurilor mecanice sau electrice. „Sculpturile“ utile ale țăranului și meșteșugarului român sînt purtate de forța vie a musculaturii umane dirijată de complexul creator mînă-ochi-creier. Am urmărit de atîtea ori, în diverse locuri și împrejurări, desfășurarea emoțională a acestor mișcări perfect coordonate, gesturi de o mare precizie, investite aproape cu delicatețe, cu tandrețe, de mînuitorul uneltei ce săvîrșea un adevărat ritual tehnic pe care îl învățase din tată în fiu, știindu-l ca atare și străduindu-se de aceea — o strădanie însă ce depășise de

mult sensul cuvîntului — să nu ştirbească nimic din succesiunea armonioasă a gesturilor şi a infinitezimalelor lor fragmente. Din îndelungul contact cu mîna omului, trecînd de atîtea ori din mînă în mînă, trăind mai multe vieţi de om, unealta are înscrisă pe ea semnele timpului şi ale muncii, uneori dramatice prin abruptul lor însemnînd încrîncenarea vreunei clipe grele, alteori topite într-o continuă suprafaţă lustruită avînd fineţea unui tegument. Uita-voi vreodată barda meşterului bătrîn Condoiu zis Ularu din Arcani, cu silueta fină a tăişului de fier înmănuşată într-un unghi perfect ergonomic pe coada de lemn curbată într-un fel pe care numai o ancestrală practică a lucrului lemnului o poate determina ? ca şi mişcările meşterului, perfect sincronizate, în timp ce înaintînd de-a lungul trunchiului rotund de stejar de doi metri, întins pe iarba ogrăzii, mînuia cu uimitoare precizie barda ce îmi părea a fi purtată ritmic de un neaşteptat halebardier cioplind, fără să măsoare, decît din ochi, ceea ce avea să devină „fruntarul" unei case gorjeneşti ? Sau am să pot uita —, trecînd de la enormul trunchi al stejarului culcat la minuscula făptură a unui dinte de spată (12 cm) (parte importantă a războiului de ţesut), — mişcările iuţi şi agerimea inteligentă cu care mîinile unui spătar din Rişculiţa ţării Zărandului transformau nuielele de alun crăpate în două în lame subţiri şi elastice, făcînd sute şi mii de „dinţi" de absolut aceeaşi grosime măsurabilă în zecimi de milimetru, mînuind o simplă lamă de cuţit aplecată pe o bucată de piele legată pe genunchiul meşterului ? Nu voi uita nici gesturile solemne cu care un bătrîn baci din Argestrul obcinelor bucovinene frămînta cu un „brai" caşul din comarnicul stînii, braiul, numit în alte zone „răvar", fiind o bucată de lemn de fag sau de arţar lung de 70—90 cm cu diametru cam de 8 cm, cioplit în volume tronconice succedîndu-se de sus pînă jos, alteori în octoedre sau dodecaedre ducînd cu gîndul la o variantă posibilă şi sofisticată a coloanei lui Brâncuşi. Şi seria mişcărilor tehnice determinate de forma uneltelor adaptate unor scopuri precise în tabloul posibilităţilor tehnologice româneşti de fabricare, procurare şi consum a materiilor prime poate îndelung continua, da-

că nu am aminti decît de gesturile cu care plugarul întorcea coarnele plugului cioplite în lemn de frasin, sau ale frînghierului răsucind cu dexteritate la intervale egale placa prevăzută cu cîrlige a „mașinii“ sale de făcut frînghii întinse uneori, ca la casele zise cu „legătură“ din Slătioara Vîlcii, pe prispele a două case așezate în linie și unite printr-o prispă suplimentară acoperită, sau ale pescarilor din Jurilovca împletind ochiurile năvoadelor cu „iglița“, unealtă zveltă și lustruită semănînd cu o suveică plată, sau mișcările femeilor muscelene, dar și din alte părți ale țării, așezate în fața războiului de țesut trecînd cu nevăzută viteză suveica printre firele ridicate ritmic de ițe, sau cele ale celor doi fierari din Măcin pe care i-am urmărit ore în șir lovind ritmic și alternativ capetele de osii de căruțe, înroșite în foc, loviturile lor cînd puternice, cînd aproape mîngîietoare, pornite într-un ritm de ei știut al fasonării fierului, stîrnind tot atîtea variații sonore, sau ale meșterilor în bătutul trestiei pe casele din Curtenii Hușilor, mînuind cu dexteritate uriașii „piepteni“ în trepte, cioplîți în lemn masiv.

Multe din aceste mișcări probabil că nu vor mai putea fi văzute multă vreme, în alte părți ale lumii ele dispărînd de decenii. Cît timp vor mai trage șindrila la „cuțitoaie“, meșterii stînd călare pe „scaunul“ sau „capra“ din Nereju din țara Vrancei, acel scaun fiind o alcătuire complexă dar semănînd atît de mult cu vreuna din sculpturile simili-tehnice moderne ? Nu mai cioplește nimeni azi șuruburi din lemn de păr sălbatic, înalte pînă la doi metri, pentru teascurile de vin ca cele de la Bocsig de lîngă Ineul Aradului, sau pentru cele, uriașe, de ulei din Neamț, și care șuruburi, ele, ne amintesc de „fluturii“ lui Apostu. Nici un fierar din Dolj sau Romanați nu mai „bate“ frigările lungi de peste un metru, aducînd, și fiind la vreme de restriște, cu lăncii de atac, după cum nici cosoare de vii, perpetuînd peste veacuri forma armelor dacice, nu mai fac fierarii ; pînă și atelierele lor faimoase din Vărzarii Bihorului, fabricînd securi ce se vindeau în toți munții noștri din vestul țării și pînă departe în pustă, securi ce purtau încifrate

C-da 5814 coala 3

semnele meşterilor sub forma unor motive decorative, pînă şi aceste ateliere s-au mutat în muzeele în aer liber. Va mai fi ştiind careva să facă luminări la roţile mari de fier prevăzute cu zeci de dinţi lungi ? Cîţi meşteri mai sînt care să cioplească angrenajul complicat al „ischidarului cu măsele“ şi al „fanarului“ de la morile de vînt ? Sînt puţini aceia ce mai ştiu să facă acea splendidă piesă de tehnică şi de sculptură care este roata cu „ciutură“ a morilor de pe apele Olteniei şi Banatului, precursor recunoscut al turbinei moderne, aşa cum este catalogată o asemenea moară oltenească aflată la marele muzeu al tehnicii din München.

O uriaşă zestre de habitudini legate de manipularea unei enorme varietăţi de unelte este pe cale să se piardă, evoluţia tehnicii fiind azi la un prag comparabil cu cel al marilor „mutaţii“ petrecute odată cu trecerea de la neolitic la bronz şi fier, sau de la creşterea animalelor la agricultură. Grupaje de mişcări stabilite în curs de milenii cîteodată, cum sînt cele ale olarului lucrînd la roată, nu-şi vor mai afla utilizare în epoca circuitelor integrate, animînd calculatoare electronice. Evoluţia tehnicii va continua, fără îndoială, curgînd paralelă cu evoluţia artei, dar va fi altceva, aşa cum construcţia piramidelor înlesnită de marea descoperire a utilizării planului înclinat este altceva decît arta „plastică“ contemporană realizată cu ajutorul laserului. Ataşamentul îndelung al omenirii faţă de acele mişcări incorporate în obiecte fabricate cu ajutorul altor obiecte, îmbunătăţite an de an milenii de-a rîndul, de omul iubindu-şi unealta, fapt de tehnică şi artă, a trezit în ultima vreme o nostalgică înclinare către acest trecut ce începe să dispară în zarea viitorului. Se redescoperă frumuseţea vechilor unelte, perfecţiunea lor născută şi din asocierea unor tehnici şi idei ţinînd de alte domenii ale prelucrării continui a materiilor prime, împrumuturi creatoare de la popor la popor, de la grup etnic la grup etnic, conducînd la o imensă reţea tehnologică unitară pe tot globul, de aceea recognoscibilă, dar purtînd şi amprenta particularizantă a comunităţilor respective. Acestea au început cam de vreo sută de ani, presimţind sfîrşitul unei

ere tehnice, să-şi strîngă zestrea în muzee, iar astăzi asistăm la o nouă orientare, aceea de a reda viaţă vechilor unelte şi vechilor habitudini de muncă, prin punerea lor din nou în lucrare şi nu numai în cadrul aşezămintelor muzeologice a căror atmosferă aminteşte mereu nostalgic : „acestea au fost", ci într-o încercare de revitalizare activă a vechilor meşteşuguri coroborată cu descoperirea tragică a perisabilităţii mediului înconjurător. Apărarea naturii, noua atitudine ecologică, se îmbină pretutindeni în lume cu practicarea preventivă şi aproape terapeutică a lucrului lemnului, fierului, pietrei, osului, firelor textile. Apar cărţi, manuale, destinate tinerilor, ca *Reverenţă lemnului* sau ca celebrele volume *The Foxfire Book* (cărţile luminii fosforescente a lemnului putrezit văzută noaptea în adîncurile pădurii) din care poţi învăţa cum se ţese, cum se toarce, cum se face o scară, cum să distingi plantele comestibile sau vindecătoare, cum să munceşti, cărţi probabil părîndu-ne naive, nouă celor care mai putem vedea toate acestea aievea, dar care pot fi şi avertismente pentru o vreme ce va veni şi care poate fi prevenită prin stăpînirea acelor mişcări necesare practicării meşteşugurilor. Din acest punct de vedere aş spune că vasta activitate a cooperativelor meşteşugăreşti de artă populară şi de artizanat de la noi ca şi încurajarea creatorilor populari de a duce mai departe tradiţia lor de muncă artistică, se înscrie în aceeaşi nobilă năzuinţă de a feri de uitare uneltele frumoase şi mişcările trebuitoare lucrului lor.

Este alternativa sănătoasă, tonică, umană în fond, ce va trebui să prevină halucinanta imagine a aglomerărilor viitoare urbane în care cuburi sau sfere uriaşe de sticlă armată vor conţine fiinţe „vii" îngropate în fotolii din care nu se mişcă, urmărind doar cu ochii imagini precomandate pe ecrane, apăsînd butoane, hrănindu-se prin tuburi, delectîndu-se cu un fel de „viaţă" preanunţată de capsulele cosmonauţilor de azi legaţi în chingi, admirînd Terra albastră. Această Terră va trăi atîta vreme cît oamenii vor şti să muncească şi implicit să facă artă, nerenunţînd la mişcare, ceea ce, sigur, viaţa reală va izbuti să împlinească.

Arhitectura românească a lemnului

Poate nici o altă artă nu este legată sau mai bine-zis implantată în peisaj ca arhitectura, mai ales, firește, în domeniul popular al acesteia, construcțiile țărănești exprimînd nemijlocit relația strînsă între natură și necesitățile vieții omenești în diversele stadii ale evoluției social-economice. Și nicăieri ca în arhitectura populară nu este mai sesizabilă organicitatea concepției constructive întrunind utilul, funcționalul și esteticul în soluții urmînd legi generale ale artei de a construi, dar purtînd amprentele unei neistovite varietăți. Sub acest raport, al unității în varietate, arhitectura populară românească se înfățișează ca una din cele mai interesante creații țărănești pe plan european, dacă nu mondial. Arhitectura românească a lemnului se poate subsuma unei tratări unitare a tehnicii, a planului și distribuției interioare, a volumelor și elevației, a decorului, atît în ceea ce privește casa și construcțiile anexe cît și în ce privește programul constructiv al lăcașurilor de cult de pe întreg teritoriul României. Ca și în restul creației populare românești, și în arhitectura de lemn țărănească se poate deci afirma că esențiala calitate a acesteia este puternica ei unitate. Generată în condițiile perpetuării unei străvechi tradiții, dezvoltată de-a lungul cîtorva milenii pe pămînturile de la Carpați și Dunăre, păstrată oarecum miraculos la prima vedere, dar explicată printr-o anume izolare a ariei carpatice ocolită totdeauna pe la nord sau pe la sud de circulația curentelor migratorii, această unitate a artei și arhitecturii populare se suprapune perfect pe unitatea lingvistică și culturală a poporului român. Dincolo de tiparele unei unități fundamentale se poate distinge însă și o multiplicitate de formule inter-

pretative, care conferă arhitecturii populare româneşti un farmec cu totul aparte. Acest farmec este determinat de perpetua regăsire a matricei stilistice, tratată într-o imensă gamă a variaţiilor, infinit nuanţate pe cîteva teme de bază, răsunînd ca nişte ample acorduri mereu recognoscibile.

Întîmplările unei lungi istorii, adesea dramatice, implicînd şi contacte cu ecourile culturale ale unor lumi diverse dar topite în viziunea profund originală a acestei primordiale simbioze traco-daco-romană, s-au desfăşurat într-unul din cele mai generoase peisaje. Puţine ţări, nu numai din Europa, dispun de o diversitate atît de mare de forme de relief şi de aspecte geografice caracteristice pe un spaţiu relativ restrîns, aşa cum se întîmplă în România. Alcătuirea geografică a pămîntului românesc este de o regularitate perfectă. România este construită din uriaşe trepte de relief dispuse concentric în jurul imensului nod carpatic; dealurile şi podişurile înconjură munţii, iar lor le urmează treapta joasă a cîmpiilor ce se pierd pe ţărmul Mării Negre, pe malurile Dunării. Reţeaua hidrografică, determinantă în amplasarea aşezărilor omeneşti, este dispusă tot radial, rîurile, multe şi mari, izvorînd din Carpaţi şi curgînd spre cîmpiile din vest, sud şi est. Satele româneşti au fost şi ele marcate, fireşte, de această diversitate naturală, într-un fel arătînd satele risipite ale crescătorilor de vite, ale lucrătorilor la pădure dar şi ale agricultorilor de înălţime din Carpaţi, într-altfel cele răsfirate ale viticultorilor şi pomicultorilor ca şi ale crescătorilor de vite din zona podişurilor şi dealurilor, altfel cele ale agricultorilor de pe marile cîmpii şi altfel cele ale pescarilor de pe ţărmul mării şi din mirifica Deltă a Dunării, ţinut natural unic în Europa. Satul românesc, colectivitatea rurală dăinuind din vremi imemoriale, a trăit şi construit în acest peisaj a cărui varietate funciară este mărită prin succesiunea anotimpurilor dintr-o zonă continentală temperată, în care fiecare pătrar al anului schimbă total înfăţişarea mediului înconjurător. Arhitectura ţărănească românească a trebuit să rezolve cerinţele unei maxime adaptabilităţi, construcţiile răspunzînd unor solicitări de cli-

mă diverse și înscriindu-se, în același timp, într-un decor schimbat ritmic de patru ori pe an. Un viitor studiu al încadrării satului românesc, ca sistem de obiecte arhitectonice, în peisajul acoperit de linţoliul alb al iernii cu zăpezi mari, apoi în cel al culorilor pastelate ale livezilor și fînețelor înflorite ale primăverii, urmînd cel al verdelui intens al pădurilor și al galbenului grînelor coapte din timpul verii, și, în sfîrșit, în cel al toamnei colorată de paleta bogată a tonalității roșii-arămii, acel studiu, spunem, va putea consemna o fascinantă rotire caleidoscopică a unei aceleiași realități profund ordonată și totuși mereu alta în lumina schimbătoare a culorilor. Valorile cromatice ale arhitecturii de lemn românești — părînd, la un prim contact, dominate de roșiaticul lemn de pin sau de cenușiul lemnului de stejar, ambele patinate de îmbătrînirea anilor — vor putea apărea în nesfîrșite nuanțe ale unor nespus de delicate treceri de la culoare la culoare, prin mijlocirea umbrelor generate de volumele armonios combinate ale construcțiilor. Peisajul românesc constituie un extraordinar fundal pentru arhitectura satelor, cu toate ansamblurile lor constructive și decorative înscrise organic de istorie prin curgerea neîntreruptă a generațiilor pe același pămînt, într-un mediu proteic ca aparențe, rezultatul final fiind o natură umanizată, specifică zonelor de arhaică civilizație țărănească.

Este imposibil în acest cadru să înfățișăm tipologia construcțiilor țărănești de lemn din România, varietatea acestora putînd fi judecată doar după existența a circa 80 de zone etnografice distincte. Se poate însă contura cel puțin o panoramă a acestei arhitecturi populare de o mare frumusețe, pornind tocmai de la liniile directoare ale peisajului diversificat al țării, în cuprinsul căruia desfășurarea diferită a împrejurărilor istorice și stadiile diverse de dezvoltare social-economică a societății rurale românești de-a lungul istoriei au determinat o remarcabilă varietate de forme arhitectonice regionale. În numeroase „țări“ formate încă în feudalismul timpuriu, în „ținuturile“ de mai tîrziu, adăpostite în bazinele depresionare intra și extra-carpatice ca și pe văile rîurilor sau

în inimile greu de ajuns ale podişurilor păduroase, din Moldova, Transilvania şi Ţara Românească, s-au cristalizat tehnici, planuri de case, modalităţi decorative diverse, dînd naştere laolaltă la multiple forme arhitectonice, încadrate însă în schemele unitare ale arhitecturii de lemn româneşti.

O imaginară călătorie pe care ne-am propune s-o începem în părţile muntoase şi de deal ale Moldovei ne-ar înfăţişa case de lemn, uneori de dimensiuni mari, acoperite cu acoperişuri de draniţă lungă, sau de „jipi" de paie de secară aşezaţi în trepte. Casele de pe dealurile podişului moldovenesc au pereţii tencuiţi şi văruiţi, albul lor, ce apare luminos de sub streşinile largi, fiind subliniat de ramele colorate în roşu sau albastru ale uşilor şi ferestrelor ca şi de brîul colorat albastru de la temelie, deasupra prispei. Pe văile Bistriţei şi ale Moldovei, ca şi în nordul Moldovei, casele construite din trunchiuri rotunde de pin roşcat sau de brad sînt netencuite, lemnul aparent dezvăluindu-şi frumuseţea fibrelor lungi. Doar ferestrele şi uşile sînt mărginite de cîte o ramă, destul de lată, de tencuială albă. Prispa scundă, podită uneori cu scînduri, este solid construită şi înconjură uneori casa pe toate patru laturile. Stîlpii subţiri, cioplţi în volume diferite, formează o galerie neîntreruptă de-a lungul prispei, închisă cîteodată şi cu o balustradă joasă de scînduri de fag, cioplite cu barda, sau de brad, tăiate ornamental cu ferăstrăul. Aproape totdeauna spatele casei, iar deseori şi una sau două din laturi, au „polăţi" sau „dolii" construite sub ample prelungiri ale acoperişului în patru ape, casa cîştigînd mult spaţiu locuibil şi extinzîndu-se considerabil pe orizontală.

Dacă din ţinuturile Moldovei de sus trecem prin pasul înalt al Prislopului în vechea „ţară" a Maramureşului, privirea este întîmpinată de o privelişte arhitectonică părînd a ne reîntoarce în lumea trecută a vremurilor feudale. Satele mari, adunate, sînt strînse în jurul săgeţilor de lemn ale bisericilor cu siluete elegante şi puternice în acelaşi timp, adevărate capodopere ale arhitecturii de lemn europene. Pe Valea Vişeului, a Izei, Marei şi Cosăului, casele sînt construite din lemn de brad

sau de stejar, satele în întregimea lor constituind admirabile ansambluri arhitecturale, păstrate pînă azi ca niște adevărate rezervații ale artei de a construi în lemn. Sub acoperișul de draniță, foarte înalt, în patru ape, umbra streșinilor largi adăpostește prispa cu stîlpi sculptați în volume puternice, uneori porțiunile galbate ale acestora fiind șerpuite în torsade. Aspectul caracteristic al caselor maramureșene este dat de arcadele de lemn, realizate în sistemul contrafiselor îmbinate, legînd stîlpii prispei cu o arcatură continuă. Tocurile ușilor și ferestrelor sînt cioplite și ele cu măiestrie, nelipsite fiind motivele solare ale rozetelor de tot felul. Imensele bîrne de stejar, late de cîte un metru, ca și decorul impresionează prin vigoarea lor, totul fiind cioplit doar cu securea, barda și dălți mari. De o parte și de alta a străzilor acestor vechi sate maramureșene, pomenite în documente cu numele lor de azi încă din secolele XII—XII, porțile înalte, masive, străjuiesc intrările în gospodării ca niște arcuri de triumf rustice, marcînd vechimea și noblețea neamurilor și familiilor. Din bîrne groase de stejar sau brad, porțile sînt acoperite cu o sculptură robustă în relief, figurînd într-o factură stilizată pomul vieții, rozetele solare, mîna și fața omenească. Monumentalitatea certă a bisericilor și caselor se regăsește și la toată seria acareturilor din curțile maramureșene, construite și ele tot din lemn și nu o dată, cum sînt de pildă grajdurile, împodobite și ele cu sculpturi.

Nezăbovind prea mult în țările vecine, ale Lăpușului, unde aproape același tip de case sînt acoperite încă și azi cu enorme căciuli de paie și care în ansamblu mărturisesc o etapă mai veche de construcție decît cea maramureșeană, ale Chioarului și ale Oașului, în cea din urmă ființînd încă impresionante case din lemn de stejar masiv acoperite cu șindrilă tot de stejar, vom trece Someșul și vom intra în așezările risipite pe spinările înalte și domoale ale Munților Apuseni, locuite de „moți“ ce lucrau în pădurile din lemnul cărora realizau „vase“ de mulțime de feluri. Casele lor izolate, cioplite tot cu barda din trunchiuri de brad, apar pe înălțimile coamelor prelungi la umbra pîlcurilor de brazi negri, sub

uriașe acoperișuri de paie înnegrite de vreme și acoperite cu mușchi verde. Mai mici decît cele maramureșene, casele moțești, construite și pe coastele înălțimilor, se ridică uneori pe socluri înalte de piatră, iar prispa lor suspendată este mărginită tot de stîlpi uniți prin arcade de lemn, mai totdeauna în plin cintru. Farmecul aparte al caselor moților și ale „mocanilor" de pe văile Arieșelor este dat (născut) de proporția de 1/3 între înălțimea pereților și cea a acoperișului, acoperișul fiind de trei ori mai înalt decît pereții. Casa cu aceste proporții este întru totul asemănătoare cu modelele miniaturale sau cu urnele neolitice în formă de casă descoperite în săpăturile arheologice din România ca și din alte părți ale Europei, dovedind vechimea și continuitatea populației pe aceste meleaguri.

Podișul central al Transilvaniei include și el numeroase zone interesante de arhitectură a lemnului, cum ar fi cea din ținutul Bistrița-Năsăud, cu sate mari și bogate de foști „grăniceri", adică de sate românești organizate militărește pentru paza frontierelor acum două secole și mai bine. Casele mari de lemn, cu prispe dezvoltate pe trei laturi cu stîlpi cioplți, au acoperișul de scînduri groase și de draniță. Înspre sud, în țara Oltului sau a Făgărașului, ca și pe plaiul Branului, casele de lemn au o distribuție interioară mai complexă, uneori, cele din satele Branului fiind construite în sistemul curților închise zise cu „ocol întărit", în care toate acareturile sînt așezate în jurul unei curți interioare pavată cu bolovani de rîu. Mărginimea Sibiului, o altă zonă etnografică a Transilvaniei de sud de caracter pastoral, este tot o zonă a arhitecturii lemnului, construcțiile de lemn de brad fiind înălțate pe socluri de piatră tencuite și vopsite în albastru. Acoperișurile foarte înalte par a fi uneori în două ape, atît de verticale sînt pozițiile celor două ape mici laterale. Învelitoarea este din „șisă" lungă și subțire, căzînd ușor ca faldurile unor fuste încrețite în mii de cute mărunte. Tocurile ușilor, ferestrelor, ca și porțile de lemn cu acoperiș de la intrarea în gospodărie sînt împodobite cu motive decorative ciop'ite.

În colțul de sud-vest al Transilvaniei se află complexa regiune etnografică a Hunedoarei, cu numeroase zone și subzone etnografice, dublînd imaginea fragmentară a reliefului tăiat de numeroase cursuri de ape și formînd multe bazine depresionare interioare. „Țările" Hațegului, ale Zarandului, ținutul Pădurenilor, au fiecare dintre ele caractere distincte ale arhitecturii de lemn, subsumîndu-se în genere tipologiei arhitectonice a frontului apusean al Carpaților, cuprinzînd larga arie a Munților Apuseni, între Someș și Mureș, cu iradieri la nordul și sudul acestor două mari rîuri. Acoperișul înalt de paie, planul cu prispă parțială, contrafișele drepte sau curbe formînd arcade, prispa ridicată pe piatră, iată sumar cîteva din aceste caracteristici generale. Dincolo de acest front apusean, „țările" Bihariei în nord, valea Crișului Alb la centru, „țările" Almăjului și valea Bistrei în Banat la sud, privesc către cîmpia din apus, purtînd însă și ele însemnele nobile ale aceleiași arhitecturi de lemn românești de stejar în principal. Acoperișurile în patru ape înalte, de șindrilă, sau cele mai vechi, de paie, adăpostesc construcții foarte echilibrate, cu stîlpi de stejar cioplíți și cu grinzi masive tot de stejar, lungi de cîte doisprezece metri, surprinzător de asemănătoare cu cele din Oltenia. Bisericile de lemn din aceste părți au planul și decorul celorlalte din Transilvania, doar turlele sînt altfel, de factură oarecum „barocă" în țara Bihariei și a Zarandului, și scunde, semănînd cu cele de peste munți, în Banat și în sudul Transilvaniei. Ca o notă particularizantă a arhitecturii de lemn, atît civilă cît și religioasă, din acest front apusean al Carpaților trebuie remarcat decorul de tencuială în relief, ce apare destul de frecvent pe pereții de lemn văruiți. Așa-numita „stucatură" poate fi albă, de un mare efect prin umbrele generate de relieful ușor, sau policromă. Pomul vieții, crucea, rozeta solară, motive vegetale, imagini de domeniul fantasticului — balauri, dragoni — decorează frontonul caselor ca și pereții bisericilor de lemn tencuit.

Continuînd călătoria noastră imaginară vom trece prin marele defileu al Porților de Fier în Oltenia, provincie vestită pentru bogăția artei populare de toate categoriile,



de la cîntec și dans la costum și țesături, de la ceramică la arhitectură. Construcțiile de lemn ale Olteniei — case, acareturi, biserici, porți — se înscriu în tabloul general al arhitecturii de lemn românești, mai ales ca purtătoare ale unui splendid decor cioplit în lemn, decor aplicat la construcții de o mare armonie a proporțiilor. Și în cuprinsul Olteniei se disting numeroase zone etnografice, care se pot grupa însă în cel puțin patru mari arii : a Mehedinților, a Gorjului, a Vîlcii și cea a cîmpiei Doljului și Romanaților. Arhitectura de lemn a Mehedinților se caracterizează printr-o anume masivitate a caselor de lemn, prin acoperișurile înalte, străpunse, lucru unic pentru vechile construcții de lemn românești, de un coș înalt de lemn, ca și prin decorul mărturisind aceeași notă de masivitate. Gorjul are arhitectura prin excelență decorativă, stîlpii, grinzile, balustradele, scările, acoperișurile, chiar, fiind marcate de dorința evidentă de a împodobi prin cioplire sau prin tăiere. Casele joase de pe văile Amaradiei, Gilortului, sau ale Jaleșului, ca și cele înalte dinspre Olteț sau de pe podișul Țiclenilor, impresionează prin claritatea volumelor alcătuitoare subliniate de decorul plasat pe piese cu rol constructiv. Varietatea stîlpilor cioplиți gorjenești poate forma, singură, obiectul unui volum, distingîndu-se în această materie zone și stiluri în cuprinsul unui județ. Frecvența decorului scade în Vîlcea, nu însă și frumusețea proporțiilor, mai ales a caselor înalte, evident replici țărănești ale culelor de zid feudale. În Vîlcea, atît la casele înalte cît și la cele joase, se adaugă foișorul, element arhitectonic prezent pe aproape întreaga suprafață a României, dar avîndu-și aici unele dintre cele mai izbutite exemplare. Bisericile de lemn oltenești, lipsite adeseori de turlă, constituie una dintre cele mai convingătoare dovezi ale relației casă-biserică, multe din ele avînd dimensiunile ca și unele detalii arhitecturale specifice locuinței. Decorul lor, același cu al caselor țărănești, este uneori mai bogat. Lemnul de stejar este principala esență folosită nu numai în ținuturile de deal ale Olteniei ci și în cîmpia din sudul ei, către Dunăre. În Dolj și Romanați s-a născut și dezvoltat una din cele mai vechi forme de locuință din România, casa de lemn

pe jumătate îngropată de tradiție preistorică. Decorul acestor locuințe era tot din stejar cioplit, capetele de cai de la intrare constituind nota distinctivă.

Trecînd Oltul, arhitectura de lemn muntenească se prezintă și ea sub o multitudine de aspecte, principalul fiind cel legat de evidenta înălțare a caselor pe socluri de piatră, care alcătuiesc aproape un nivel inferior dezvoltat. În zonele Argeș și Muscel, cu toate că se constată una din cele mai timpurii și mai extinse apariții și pătrunderi ale construcțiilor de piatră, cărămidă și paiantă, cel care continuă să dea tonul arhitecturii populare este lemnul. Nivelul superior al caselor de aici este marcat de existența „sălii" — prispa etajului — apărată de un parapet masiv ce adăpostește și scara interioară. Este unul din elementele de fortificație larg răspîndit în toată Muntenia subcarpatică, din Muscel și pînă în părțile Buzăului. Parapetul și streașina largă, dar tencuită pe fața ei de jos, constituind o suprafață albă în care se înfig stîlpii simpli sau terminați în ușoare capitele de paiantă, fac din casa musceleană una din formele de o clasică simplitate ale arhitecturii populare românești. La definirea ei, ca dealtfel a casei muntenești de lemn în genere, contribuie și faptul că arhitectura de lemn din Muntenia apare sub haină tencuită și văruită, albul imaculat reprezentînd o particularitate a satelor muntenești.

Caractere asemănătoare are și arhitectura de lemn din zonele Dîmbovița și Prahova, cu observația că mai ales în prima din aceste două zone exemplarele de case prezintă deseori un decor în stucatură albă, remarcabil ca registru de motive decorative geometrice, de un mare efect. În Prahova se înregistrează și un decor în stucatură de factură oarecum orientală, mai ales la exemplarele rămase pînă azi în centrele urbane și în tîrguri. Tot în Prahova sînt prezente și mici foișoare legate de prispa caselor, foișorul trecînd și în zona vecină a Buzăului unde într-o serie de mari așezări rurale, cum ar fi Chiojdurile, Drajnele sau Calvinii se pot vedea unele din cele mai monumentale case de lemn din țara noastră.

Sudul Munteniei, zonele de străveche populare ale Teleormanului, Vlașcăi și Ilfovului au cunoscut și ele în

trecut o arhitectură a lemnului după cum o dovedesc și bisericile de lemn din aceste părți. Și în aceste zone a dăinuit pînă tîrziu forma pe jumătate îngropată a casei de lemn. Decorul arhitecturii de lemn din cîmpia Dunării era alcătuit din stîlpii și grinzile cioplite și colorate în roșu și albastru, dar și de stucatura albă bogată, lucrată în stratul gros de tencuială cu care erau lipite casele.

Arhitectura de lemn a cîmpiei împădurite muntenești ca și a Dobrogei era reprezentată mai ales de construcțiile din nuiele împletite, fixate pe un schelet de furci puternice. În anumite zone din Dobrogea am putut înregistra rare exemplare construite din bîrne orizontale încheiate la capete, așa cum am putut vedea chiar pe malul lacului Razelm. Stîlpii cioplițì erau și aici vopsiți în roșu și albastru, culori pe care le reîntîlnim și în sudul Moldovei.

Călătoria noastră imaginară se încheie tocmai în părțile sudice ale Moldovei muntoase, în vechea țară a Vrancei, unde pînă azi predominantă este arhitectura de lemn în cununi orizontale de bîrne. Casa vrînceană are între planurile ei și pe cel arhaic format dintr-o singură încăpere în care s-a delimitat printr-un perete o mică tindă. Vatra se află oarecum în mijlocul unicei încăperi, putîndu-se circula în jurul ei. Acoperită cu șindrilă măruntă, casa vrînceană are un decor sobru din stîlpi cioplițì. Foișorul apare și aici, ca și în zona vecină a Buzăului, în forme diferite, frecvent fiind foișorul acoperit cu o învelitoare în două ape, așa cum îl întîlnim și în părțile de munte ale Rîmnicului Sărat. Variantele foișorului le vom întîlni și în părțile de sus ale Moldovei, de unde ne-am început călătoria. Aproape nelipsit la bisericile de lemn moldovenești, foișorul le conferă un element de diferențiere, alături de absidele laterale.

Încercînd acest „panoramic“ al arhitecturii de lemn țărănești din România s-a putut observa, credem, că aria ei se întinde oarecum unitar în toate cele trei „țări românești“ istorice, ținînd, firește, mai ales linia înălțimilor montane și submontane.

Timpul însă trece și curge și pentru arhitectura țărănească de lemn. Dacă unele forme, din cele pe care

le-am numit originare, de străveche tradiție a acestor pămînturi românești de la Dunăre și Carpați, pot înfățișa noblețea marii lor vechimi pînă în pragul vremurilor noastre, alte construcții, și între ele mai ales casa, și-au modelat înfățișarea odată cu trecerea timpului și cu modificarea necesităților vieții social-economice.

O aplecare firească a omului către clasificările tripartite cînd este vorba mai ales de o clasificare pe coordonata timpului, ne îndeamnă și pe noi să vedem trei etape în evoluția arhitecturii de lemn țărănești, trei etape corespunzînd și la trei modalități de expresie ca să nu le spunem „stiluri", vocabulă și concept ce par oarecum și deocamdată nepotrivite în contextul problematicii legate de o creație populară. O primă etapă ar fi cea de foarte lungă durată, în care se înscriu toate acele construcții pe care le-am numit „originare", legate de primele și fundamentalele experiențe ale omului de pretutindeni și deci și de cele ale țăranului român în condițiile unei economii naturale. Toată seria de adăposturi construite în forme simple, primare, pentru om, pentru vite și pentru produsele de subzistență, alcătuind o gamă foarte variată și care întîlnindu-se și pe teritoriul românesc conferă construcțiilor noastre însușirea esențială de universalitate. Adăpostul-perdea, adăpostul hemisferic și cel piramidal, realizat în lemn, spațiul cubic și paralelipipedic al casei elementare, iată seria și etapa primă a construcțiilor de lemn țărănești din România. Se leagă de această etapă și acele case de o mare simplitate constructivă, dar de o perfectă și completă funcționalitate, al căror prototip sînt locuințele lor monocelulare dar și tipul imediat următor pe scara evolutivă a casei cu două încăperi, în varianta românească a casei cu tindă și casă cu cămară, cu subvariantele definite de amplasarea focului.

Cea de-a doua etapă, în care formele originare și-au consolidat zestrea constructivă și și-au adăugat o impunătoare zestre decorativă, coincide cu înflorirea generală a artei populare, putînd fi estimată, ca durată, la aproape două secole, adică cel de-al XVIII-lea și al



XIX-lea. Construcțiile țărănești de lemn din această epocă au ajuns la un program constructiv, planimetric și decorativ de o mare frumusețe stabilă, echivalînd cu un stadiu am spune clasic al evoluției arhitecturii populare. Volume armonios construite, planuri dezvoltate, diversificate pe regiuni istorice, pe zone geografice, pe necesități funcționale, decor aplicat pe elemente constructive cu rol de subliniere a părților componente, măsură și echilibru, un anumit sentiment al maturității conștiente, iată enunțate cîteva din caracterele principale ale arhitecturii din această etapă. Muzeele noastre în aer liber au și se străduiesc să aibă construcții țărănești de lemn tocmai din această etapă reprezentativă a cărei epocă de aur ni se pare a se situa în secolul cuprins între 1775 și 1875. Cea de a treia etapă, pe care putem spune că a și parcurs-o arhitectura de lemn românească, este cea desfășurată în ultimele două decenii ale secolului trecut și jumătatea secolului nostru. Firește că nu putem vorbi de granițe cronologice etanșe, dar, în mare, aceste ne-ar părea a fi limitele unei etape în care programele constructive și planurile caselor țărănești s-au amplificat și diversificat și mai mult sub impactul tot mai puternic al arhitecturii orășenești. Urbanizarea ca fenomen etnologic dominant în Europa ultimei sute de ani a acționat masiv și în domeniul arhitecturii populare românești, cu tot ce înseamnă aceasta atît ca rezultate pozitive cît și negative. Volumele clasice s-au modificat sub influența unor factori externi lumii rurale, planurile țărănești au fost contaminate cu trăsături ținînd de noi funcționalități de origine urbană, necunoscute înainte vreme unei societăți închise de agricultori și crescători de vite. Rapida industrializare a unor văi și a unor zone a introdus în mod evident noi elemente constructive. Ca aparență exterioară mai ușor de sesizat, decorul s-a transformat vizibil. Măsura, echilibrul au fost rupte, tehnici decorative tradiționale adaptate gustului liniștit al etapei clasice au dispărut, făcînd loc unor tehnici noi, mai ieftine, mai rapide, dar și, inevitabil, mai „ieftine“ sub raportul valorii artistice. Marea transformare în această direcție a

decorului a fost înlocuirea lemnului masiv cioplit sau sculptat cu lemnul subțire sub forma scîndurilor traforate. În anumite zone din țară — valea Prahovei, sudul Munteniei, ținutul Neamțului — asistăm la o adevărată explozie a decorului traforat, avînd și ele nu de puține ori valențe artistice, dar înăbușindu-le prin supra-încărcare, prin proliferare nestăvilită, ducîndu-ne gîndul uneori, *mutatis mutandis,* la unele din monumentele sud-est asiatice, dar mai apropiat de noi la răbufnirile decorative mai vechi ale rococo-ului și mai noi ale epocii Art Nouveau-ului. Sîntem îndemnați să catalogăm drept „barocă", în spirit, această etapă, așa cum cu acută intuiție Blaga definise arta populară bănățeană ca pe un baroc al artei populare românești.

După părerea noastră și această etapă este pe cale de încheiere dacă nu chiar încheiată. Arhitectura de lemn țărănească din România trăiește în acest final de secol XX însuși sfîrșitul existenței sale milenare. Lemnul a devenit nu numai o materie primă rară dar și prețioasă pentru industrii mult mai avansate tehnologic decît cea a construcțiilor care consuma lemnul sub forma sa naturală, neprelucrată. Posibilitățile moderne de prelucrare și înnobilare a lemnului sînt atît de mari și numeroase, încît nu ne mai putem permite luxul de a-l folosi la edificarea unor locuințe și acareturi, acestea din urmă pierzîndu-și din ce în ce mai mult utilitatea în cadrul gospodăriei țărănești transformată și ea din temelie odată cu părăsirea producției individuale. Iată momentul în care cercetarea de ordin etnologic și cultural-antropologic, ca și cea ținînd de istoria artei, se interferează cu cercetarea sociologică, aceasta cîștigînd prioritate în aplicarea agoniei previzibile a arhitecturii țărănești de lemn.

Arhitectura țărănească de lemn, odată cu stingerea ei și dispariția din orizontul funcționalității contemporane, devine însă, aparent paradoxal, din ce în ce mai mult și se cristalizează ca un obiect de studiu pentru istoria artei, trecînd adică în zarea trecutului, depărtîndu-se tot mai mult de lumea contemporană. Mii de ca-

podopere ale acestei arhitecturi românești de străveche tradiție au dispărut în ultimele decenii fără ca nimeni să le înregistreze, excepțiile fiind cu totul neîndestulătoare. Dintr-o realitate vie, arhitectura de lemn se transformă în obiect de muzeu și de cercetare. Este etapa agonică, în care ultimele frumuseți mai pîlpîie ici și colo.

Studiul lor va înregistra însă o creștere și o intensificare invers proporțională, în conformitate cu acea iarăși firească aplecare a oamenilor de a îndrăgi și a prețui un lucru doar din momentul în care l-au pierdut. În domeniul cercetării științifice însă, studiul arhitecturii de lemn românești nu se va mai putea limita la înregistrarea construcțiilor de pe solul nostru național, ci inevitabil și sub sancțiunea insuficienței se va îndrepta spre abordarea comparatistă a construcțiilor țărănești, încercînd întîi plasarea casei românești în contextul sud-est european și apoi european, iar apoi trecînd la integrarea creației noastre arhitectonice tradiționale în sistemul mondial al arhitecturii tradiționale de lemn din mediul rural. Încercări în acest sens s-au făcut și la noi — puține — și ele se manifestă din ce în ce mai puternic pe plan internațional.

Pentru noi această posibilitate de cercetare comparatistă este esențială, arhitectura noastră populară moștenind trăsături de mare vechime al căror studiu va căpăta cu siguranță o importanță europeană, puține zone de pe continentul nostru oferind spre meditare istoricilor arhitecturii și culturii populare atîtea strălucite „modele“ culturale ca România. Să amintim doar că țara noastră reprezintă cea mai sudică zonă compactă de *blockbau* din Europa, existentă încă la ora actuală, și că varietatea de formule constructive și decorative a arhitecturii țărănești din România nu se poate compara, în anii de cultură apropiate nouă, decît cu cea din Caucaz, o altă străveche vatră de civilizație a omenirii. Cercetarea comparatistă a arhitecturii populare va reașeza cadrul aprecierilor cu privire la arta de a construi a meșterilor țărani români, scoțînd la iveală similitudini cu creația meșterilor din alte regiuni ale globului, pe baza reacțiilor similare năs-

C-da 5814 coala 4

cute de-a lungul unei atît de impresionante continuități de viață istorică pe pămîntul românesc. Teoria arhitecturii și a mediului ambiant, a ecologiei satului și casei românești, vor putea fi fundate, deschizînd noi perspective și studiului aspectelor sociale și psihologice legate de raporturile omului cu natura înconjurătoare. Deschiderea noilor perspective în studiul istoriei arhitecturii populare înseamnă în același timp trecerea de la un studiu monocord, cum este cel al „istoriei" arhitecturii, la o cercetare interdisciplinară în care punctele de vedere esențialmente moderne ale sociologiei și antropologiei culturale, operînd cu metodologia modernă a informaticii, vor începe a fi dacă nu precumpănitoare cel puțin luate în seamă.

Studiul arhitecturii de lemn românești nu are însă numai un interes teoretic cu ample ramificații, ci și un enorm interes practic legat de marea operație de reconstruire urbană și de sistematizare a teritoriului rural pe scară națională ce are loc în acești ani, de asemenea, nu numai în România. Iar în acest punct valoarea artistică excepțională a arhitecturii de lemn românești se întîlnește cu considerațiile teoretice și de valorificare practică a ei. Imensa experiență a unui șir nesfîrșit de generații de meșteri constructori, încorporată în tradiția arhitecturii de lemn românești, poartă în sine și posibilitățile de interpretare modernă a structurilor și procedeelor arhitectonice țărănești. Modernismul arhitecturii populare românești, la fel ca „modernismul" recunoscut al întregii noastre creații populare, îi conferă virtuți practice capabile de a îmbogăți peisajul așezărilor românești contemporane. Se cuvine să amintim în această ordine de idei că tocmai un genial arhitect, înnoitor al întregii arte arhitecturale moderne, marele Le Corbusier, a fost primul care a recunoscut valoarea „modernă" a arhitecturii noastre populare, alături de cea japoneză, încă înainte de primul război mondial, cînd (în 1910—1912) făcînd călătorii de studii în România și-a notat în carnet o serie de schițe ale caselor țărănești românești care i se descoperiseră ca o mare noutate capabilă să reîntinerească sistemele academice și academiste de construcție ale epocii.

Iată, deci, alături de trecutul arhitecturii țărănești de lemn din România și viitorul acestei creații majore a poporului. Transpunerea artei construcțiilor de lemn din zodia începuturilor și a unei străvechi istorii, în zodia împlinirilor contemporane și mai ales proiectarea într-un posibil viitor este omagiul deplin și rodnic ce se poate aduce meșterilor țărani din această parte a lumii, trăind din vremi uitate de istorie la umbra marelui codru românesc, una din sursele de viață și de poezie ale poporului român.

Varianta românească a unei străvechi forme europene de arhitectură țărănească

Un studiu comparat de arhitectură populară în mediu rural ar dezvălui prezența în întreaga Europă sau, în orice caz, pe vaste arii ale continentului, a unui tip de gospodărie și, implicit, de locuință, în general mai puțin cercetat atît de istorici ai arhitecturii cît și de etnologi : gospodăria cu ocol întărit. Firește, acest tip nu lipsește din monografiile dedicate arhitecturii populare din multe țări europene, dar lipsind viziunea de ansamblu, continentală, nu i s-a acordat importanța cuvenită, neglijîndu-se punerea în suficientă lumină a originilor sale legate de îndeplinirea unor funcții în contextul social-economic al epocilor trecute. După cum nu s-au subliniat îndeajuns nici valorile tehnico-artistice legate de aceste originale construcții și nici varietatea soluțiilor arhitectonice în diversele zone ale Europei. Mărturie a unui anume stadiu de dezvoltare a economiei și vieții sociale rurale europene, gospodăria cu ocol întărit este unul din principalele repere ale unității culturii populare dintre Atlantic și Urali pentru o îndelungă perioadă a istoriei sale, supraviețuirile contemporane ale acestui tip arhitectonic meritînd a fi conservate ca atare la scara întregului continent.

Un asemenea studiu comparativ ar putea duce, într-o următoare etapă, la delimitarea sau definirea caracterelor gospodăriei cu ocol întărite rurale din Europa, în raport cu soluțiile arhitectonice similare din antichitate și din alte regiuni ale mapamondului. Într-adevăr, se știe, că locuința cu *patio* a existat atît în vechiul Egipt și în Grecia antică, la Roma și în China, în India și în țările de civilizație islamică, cît și, la nivelul culturilor populare extra-europene, în diverse zone ale Americii latine, tipul de construcție respectiv vădindu-se a fi, alături de atîtea

alte aspecte, un indicator al unităţii civilizaţiei şi culturii omeneşti. Afirmînd apariţia acestui tip de locuinţă în culturile şi ariile „suprapopulate şi ierarhizate“, unul din interpreţii moderni ai „casei“ de pe poziţiile antropologiei culturale[1] oferă tocmai posibilitatea unei delimitări a gospodăriei cu ocol întărit europene, aceasta fiind caracteristică, pentru un anumit stadiu de dezvoltare social-economică, tocmai zonelor rurale relativ slab populate şi avînd la dispoziţie mari întinderi de teren.

Elementele care intră în definirea gospodăriei cu ocol întărit, reflectate, cel mai adesea, şi în diferitele denumiri ce i se dau, sînt „închiderea“, uneori chiar „fortificarea“ curţii, obţinută prin dispunerea casei şi construcţiilor anexe în jurul spaţiului gospodăresc ce devine o curte interioară, şi forma poligonului astfel realizat, deseori un patrulater. Numirile date de popoarele europene acestui tip de construcţii indică, de aceea, tocmai aceste caracteristici[2], singura excepţie importantă alcătuind-o terminologia rusească în care, datorită bogăţiei de forme şi variante în care se prezintă gospodăria cu ocol întărit, definitorie este absenţa sau prezenţa acoperişului de deasupra curţii interioare[3]. De reţinut, din această sumară preci-

1. Amos Rapoport, *Pour une Anthropologie de la Maison*, Paris, Dunod, 1972 (titlul original în engleză *House form and culture*, 1969).

2. germ: „Vierkant Hof", „Vierseitige Hofanlage", „Vierseitige Hofform", „Gehöft mit vierseitiger Verbauung";
franc.: „Cour carée", „Cour fermée", „Cour de forme quadrilatérale", „Maison à patio";
engl.: „Four-edge court-yard";
oland.: „Hoeve met binnenhof";
cehă: „Čtyřboká forma dvora" în *Václav Froles, Lidova Arhitektura na Moravě a ve Slezsku*, Brno, 1974.

3. În completa clasificare a gospodăriei ţărăneşti din spaţiul rusesc făcută de E. Blomcvist (*Krestianskie postroiki vostocinîh slavian*, Moscova, 1956), principalul criteriu îl constituie existenţa curţii „acoperite" sau „descoperite", prima fiind răspîndită în toate ţinuturile nordice şi centrale, iar cea de a doua doar în Ucraina. Dintre numeroasele variante, cea care se apropie de forma românească este aşa numita „Zamknutîi cetîrehugolnîi (kruglîi) otkrîtîi sverhu dvor", adică „curte întărită patrulateră (rotundă) neacoperită".

zare terminologică, că principala arie europeană a gospodăriei cu ocol întărit este marea cîmpie din nordul continentului pornind din părțile nordice și centrale ale Rusiei pînă în Germania, Danemarca și Olanda, exemplare bine constituite întîlnindu-se însă și în toate ramurile lanțului Carpatic, în Alpi, precum și în Franța, Peninsula Iberică, Elveția și Italia. După părerea noastră, cele două mari arii de răspîndire a gospodăriei cu ocol întărit se leagă de origini diferite : prima, cea nordică, este expresia unui mod de viață prin excelență rural, împlinind nevoile unei populații practicînd o agricultură extensivă în care un loc important îl avea și creșterea animalelor, a doua, cea sudică, continuă tradiția antichității romane a locuinței cu patio prezentă atît în mediul urban cît și în cel rural. Am observat că această tradiție romană este invocată chiar și în cazul unor gospodării de acest tip din aria nordică[4].

În literatura românească de specialitate au prevalat la început denumirile transpuse din germană (Vierkant Hof) sau franceză (cour carrée) conducînd la formule de felul „casă cu curte patrată", greșită din două puncte de vedere : nu ia în seamă caracterul de „întăritură" al incintei și omite faptul că de cele mai multe ori aceasta nu este patrată. O altă denumire folosită în trecut este aceea de „gospodărie cu curte închisă", determinare insuficientă, întrucît toate gospodăriile sînt închise, dar aproape totdeauna cu garduri de nuiele, șipci, răzlogi sau ziduri de piatră, împrejmuirea neavînd caracterul unei întărituri. În sfîrșit, se mai folosea și denumirea de „gospodărie închisă", care pe lîngă faptul că nu subliniază, ca și mai sus, caracterul de „întăritură", poate duce și la confuzii de altă natură, deoarece prin „gospodărie închisă" se înțelege în economia politică acel stadiu în care producția de mărfuri este redusă la bunurile de care gospodăria țărănească

[4]. Gospodăriile cu curte închisă din provincia Limburg (Olanda), „Limburgse gesloten hoeve", sînt asemănate de Evert Zandstra cu „Romeinse villa" (Vila Romana), în *Shell Boerderijengids*, Amsterdam, 1964.

are nevoie pentru propriul ei consum. Iată de ce, alături de unele formulări locale cum ar fi „casă cu curte închisă" utilizată de țăranii din Țara Bîrsei, de pildă, sau „ocolnic" în sud-vestul Hunedoarei, s-a propus și s-a încetățenit[5] denumirea de „gospodărie cu ocol întărit".

Sînt mai multe elemente de luat în considerare atunci cînd vorbim despre acest tip de gospodărie și locuință. Primul este tocmai prezența neapărată a locuinței, a *casei* ca atare, în cadrul unui asemenea complex arhitectonic. Pentru că există o serie întreagă de construcții anexe de caracter pastoral ce nu se constituie ca „gospodărie cu ocol întărit", din pricina lipsei în incinta lor a casei. Al doilea element este cel al *„închiderii"*, de diferite grade, pe care îl regăsim în numeroase construcții sau în ansambluri de construcții. Amintim dintre acestea, în domeniul agriculo-pastoral, în ordinea creșterii complexității lor: „țarcurile" simple, făcute din garduri de răzlogi, uluci sau nuiele, ce închid spații mai mici sau mai mari destinate ținerii animalelor, fie pentru pășunat, fie pentru sortarea lor (sterpe, mînzări) în apropierea stînelor etc.; există și țarcuri sau ocoale înconjurînd căpițele de fîn pentru a împiedica vitele să ajungă la furajul păstrat pentru iarnă; o categorie importantă de construcții pastorale folosind „închideri" de diferite feluri este stîna alcătuită din mai multe țarcuri și construcții mici (comarnic, strungă) pentru adăpostirea ciobanilor și prepararea produselor derivate din lapte; varietatea stînelor și tîrlelor din cuprinsul Carpaților românești dar și din zonele de dealuri, podișuri și cîmpii, este foarte mare, atît în ceea ce privește materia primă și tehnicile folosite cît și dimensiunile țarcurilor și construcțiilor. Dar doar în cîteva zone, elementul de „închidere", prin folosirea unor materiale trainice, piatră și, mai ales, trun-

[5] Capitolul *Construcțiile* din monografia *Arta populară din Valea Jiului,* București, 1963; *Gospodării românești cu ocol întărit,* în *Studii și cercetări de etnografie și artă populară,* București, 1965; *Arhitectura populară românească. Regiunea Hunedoara,* București, 1956.

chiuri de copaci sub forma bîrnelor rotunde sau cioplite, capătă caracterul de „întărire“. Asemenea caractere de întărire pot fi întîlnite la stîni și tîrle din Carpații Orientali, cu deosebire în zonele nordice ale Obcinei Mari, în satele din preajma Cîmpulungului Moldovenesc și a Vetrei Dornelor, unde locul țarcurilor de răzlogi sau nuiele este luat de „zaplazurile“ înalte construite din cununi orizontale de bîrne, acoperite cu un acoperiș îngust într-o apă sau în două ape. În Carpații Meridionali, în apropierea pășunilor alpine, se întîlnesc adăposturi pentru animale ce reunesc mai multe grajduri dispuse în jurul unei curți interioare de forma unui poligon cu patru, șase, șapte sau opt laturi, adăposturi numite „staor“ în graiul locului și care pot fi socotite ca predecesoare directe ale gospodăriei cu ocol întărit. Al treilea element este cel al *curții interioare* bine constituite prin delimitarea precisă a suprafeței închise de către construcții cu destinații diferite în vederea împlinirii nevoilor unor gospodării de agricultori și crescători de vite : casa de locuit, grajdurile pentru vite mari, pentru oi, cotețele pentru porci, grajdurile pentru animalele tinere, grajdurile pentru cai, spațiile pentru adăpostit furajul (deseori în „fînăriile“ de deasupra grajdurilor), remizele pentru mijloace de transport (care, sănii), magaziile pentru unelte și lemne de foc, cămările de „haine“ și de provizii etc. Ansamblul este impresionant ca organizare, fiind în fond concretizarea într-un program arhitectonic a formei de economie țărănească închisă, de caracter autarhic. De subliniat că accesul, fie în casă, fie în diversele costrucții anexe ale unui astfel de ansamblu, se face totdeauna, la exemplarele vechi, prin curtea interioară, toate construcțiile privind adică înspre curte și întorcînd spatele spațiului înconjurător. Legătura cu exteriorul se face printr-o singură poartă mare pe care au acces mijloacele de transport și animalele și, uneori, printr-o portiță, pentru oameni, plasată pe o latură opusă porții celei mari. Porțile sînt solide, ferecate, prevăzute în trecut cu încuietori masive de lemn. Al patrulea element este cel al *formei* perimetrului pe marginea căruia sînt constru-



ite diferitele anexe ale gospodăriei cu ocol întărit. Forma acestuia variază de la un patrulater, la exemplarele simple, la un poligon mai degrabă neregulat, tinzînd uneori spre o circumferință. Este una din însușirile importante ale gospodăriei cu ocol întărit de a fi o formă dinamică, putîndu-se dezvolta în mod apreciabil pe linia augmentării suprafeței prin înmulțirea laturilor componente ale poligonului construit. Această dinamică, așa cum vom vedea, în exemplificările concrete, regionale, se exprimă și în posibilitatea întoarcerii unuia din elementele construite, îndeobște a casei, către exterior, conducînd în acest mod la formele noi, contemporane ale gospodăriei cu ocol întărit, caracterul de închidere continuînd a fi păstrat pentru construcțiile anexe. Este o calitate ce poate fi utilizată cu folos în proiectarea modernă a unor construcții destinate a constitui reședințe primare sau secundare unifamiliale, transpunînd astfel o veche tradiție în lumea arhitecturii moderne.

Gospodăriile cu ocol întărit din cuprinsul României se află situate, fără excepție, în zonele muntoase, în depresiuni intramontane sau subcarpatice, repartiția lor geografică acoperind tot inelul carpatic, regăsindu-le în Carpații Răsăriteni din Moldova, în cei Meridionali în sudul Transilvaniei și în Banat, precum și în Munții Apuseni. Prezența lor se leagă în principal de forma risipită a așezărilor și de creșterea vitelor ca principală ocupație, diferențieri ivindu-se în această ultimă privință între așezările crescătorilor de vite mari și acelea ale crescătorilor de oi. În acest context al așezărilor risipite de crescători de animale, gospodăriile cu ocol întărit apar ca o formă autohtonă de construcții perfect adaptate atît mediului natural cît și condițiilor sociale și economice ale vieții rurale din trecut și, firește, și condițiilor istorice, construcția ca atare apărînd ca un fel de mică cetățuie țărănească, un univers închis în el. În același timp trebuie subliniată armonioasa integrare în peisaj a acestor opere ținînd de „arhitectură fără arhitecți“, lucrată deci de meșteri fără instrucție formală în școli specializate, dar învățați la marea și îndelunga tradiție a artei constructorilor țărani crescuți

de mici în mijlocul pădurilor, deprinzînd din tinerețe mînuirea securii și a bărzii, a ferăstrăului și a sfredelului, cunoscînd și simțind însușirile nobilelor esențe lemnoase. De atîtea ori, în multele drumuri străbătînd văile și plaiurile Carpaților, am admirat amplasarea acestor cuiburi pe terasele ceva mai ridicate ale văilor, adăpostite sub poala pădurilor coborînd de pe versanții însoriți ai înălțimilor. În jurul lor domnea liniștea loturilor cultivate cu secară sau cartofi, micile grădini de zarzavaturi sau livezile de pomi fructiferi, toate apărate de împrejmuiri de nuiele sau uluci, iar în suprafețele mari ale fînețelor drumurile vitelor erau marcate de nesfîrșite garduri de răzlogi (trunchiuri de copac crăpate în lung) ducînd către locurile de pășunat de pe înălțimi. Între aceste așezări izolate erau distanțe de cel puțin jumătate de kilometru, alteori de doi sau chiar trei kilometri. La vreme de iarnă gospodarii trebuiau să aibă tot ce le trebuie pentru a rezista uneori lungă vreme, săptămîni, asaltului zăpezilor, vîntului, animalelor sălbatice dînd tîrcoale împrejmuirilor înalte și grajdurilor adăpostind oameni, vite, cai, oi. Așa sînt așezările izolate din Valea Jiului transilvan, de la poalele Retezatului, din pasul și de pe plaiul Branului, dominat de creasta Pietrii Craiului, din nordul Moldovei, din țara Almăjului din Banat, din mocănimea Munților Apuseni, zonă în care creșterea animalelor este o ocupație complementară a agriculturii montane practicată pînă la 1200 metri altitudine.

Dinamica formelor arhitectonice și adaptabilitatea tehnologică și funcțională a gospodăriei cu ocol întărit au făcut ca ea să poată fi integrată și în contextul unor așezări de tip adunat, cum sînt cele din Mărginimea Sibiului și din țara Bîrsei. Trebuie însă să ținem seama că și aceste zone au un caracter puternic pastoral și că, prin urmare, dezvoltarea gospodăriei cu ocol întărit ca parte a unei așezări adunate, cu tot ce înseamnă aceasta ca servitute spațială și funcțională, a fost posibilă pe baza experienței locale a unor tipuri anterioare unor asemenea gospodării în cadrul mai relaxat al așezărilor risipite de pe etajul fînețelor sau pășunilor înal-



te. Este de asemenea posibil ca soluţiile arhitectonice şi de organizare impuse de spaţiul fatalmente mai restrîns al aşezărilor adunate să fi fost într-o oarecare măsură modificate ca urmare a contactului cu structura gospodăriilor săseşti din satele apropiate în care aşa-numitul tip „francon" de curte, cu construcţii dezvoltate pe trei laturi (cea de a patra latură fiind de fapt spatele gospodăriei vecine), este predominant. Dar această eventuală contaminare nu s-a realizat decît pentru detalii, întrucît gospodăria cu ocol întărit românească, chiar din sate de profil adunat, cu nuclee de-a dreptul compacte, ca Răşinari sau Poiana Sibiului, şi-a păstrat elementele definitorii, printre care dispunerea construcţiilor pe toate patru laturile şi privind spre interiorul curţii rămîne esenţială şi dominantă.

Înainte de a ne opri asupra cîtorva tipuri reprezentative de gospodării cu ocol întărit din diferite ţinuturi ale României, este necesar să subliniem faptul că, în ceea ce priveşte arhitectura, tehnica şi materiile prime folosite, distribuţia încăperilor, organizarea interiorului şi decoraţia, aceste gospodării urmează tradiţiile şi stilul local. De asemenea, ele au urmat şi urmează şi evoluţia generală a arhitecturii populare din zonele sau ţinuturile respective, atît în ceea ce priveşte casa cît şi în ceea ce priveşte diversele construcţii anexe componente ale gospodăriei. Principala transformare este legată de trecerea de la construcţiile de lemn la cele de piatră şi mai ales de cărămidă, pentru pereţi, şi de la şindrilă la ţiglă pentru învelitoarea acoperişului. Importantă este şi reorientarea casei din cuprinsul gospodăriei cu ocol întărit, anume, aşa cum am amintit ceva mai sus, întoarcerea faţadei spre exterior, întoarcere determinată de atracţia puternică a căilor de circulaţie pe fundalul, fireşte, al schimbărilor generale în condiţiile sociale şi economice petrecute în ultimele decenii.

Acum aproape trei decenii puteau fi văzute numeroase gospodării cu ocol întărit pe valea Jiului transilvan în amonte de Petroşani. Urcînd pe apa Jiului spre izvoarele sale de sub Retezat, pe terasele văii şi pe

înălțimile de la nord și sud se aflau, la distanțe apreciabile, acele mici cetățui de lemn care reprezentau în așezarea numită Cîmpul lui Neag forma cea mai frecventă de gospodărie. Ele se puteau regăsi atunci în aproape toate formele evolutive, de la cele strict patrulatere alcătuite din casă și grajd așezate față în față și unite prin construcții anexe, pe laturile lungi, pînă la cele cu opt sau zece laturi, reunite numeroasele construcții cu funcții diferite. Tot aici se mai puteau vedea frumoasele „staure" octogonale, vaste ocoale întărite din această zonă, ca aceea a lui Vasile Gurlupan din Cîmpul lui Neag, datînd din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care a fost strămutată în deceniul al șaselea în Muzeul Satului din București, unde se află și astăzi. Este o construcție de forma, în mare, unui patrulater, dar din pricina ieșindurilor formate de spatele casei, depășind perimetrul patrulaterului, ocolul are în total 9 laturi de lungimi inegale. Totul este construit din trunchiuri rotunde și bîrne de lemn de brad cioplit, unele din ele atingînd 12 metri lungime și un diametru între 20 și 30 centimetri, încheiate la capete prin „cheotori". Tălpile ocolului și casei se sprijină pe bolovani enormi și tot cu bolovani mari și grei este pavată și toată curtea interioară ca și „scările" ducînd la casa înălțată pe un soclu de piatră. Casa este amplasată în fața intrării celei mari (pentru care) ce se deschide spre drumul care străbate satul paralel cu apa Jiului. Mai există încă o intrare, mică, aproape lipită de casă, ducînd în spatele ocolului la o mică construcție izolată unde se prepară laptele. Poarta mare este încadrată de două încăperi închise, un grajd și o cămară, restul ocolului este deschis spre interior, acoperișul sprijinindu-se pe stîlpi, spațiul mare numit „colnă" servind pentru adăpostirea animalelor, uneltelor, mijloacelor de transport. Deasupra tuturor se întinde un acoperiș în două ape, cu excepția casei care are un acoperiș mai înalt în patru ape. Învelitoarea este din șindrilă. Evoluția în timp a gospodăriei cu ocol întărit a dus în deceniile trei, patru și cinci a secolului nostru la forme noi caracterizate în primul rînd de folosirea în mai mare mă-

sură a pietrei, în al doilea rînd de înălțarea caselor pe socluri atingînd uneori înălțimea unui adevărat parter și, în al treilea rînd, dar nu cel mai puțin important, în întoarcerea caselor cu fațadele spre exterior. Numeroase variante au putut fi înregistrate, ilustrînd adaptabilitatea și deci viabilitatea acestei străvechi forme de construcție pastorală.

O altă zonă păstrînd pînă azi un mare număr de gospodării cu ocol întărit este întinsul plai al Branului, străjuit de Piatra Craiului spre vest și de Bucegi spre est, răsfirîndu-și așezările (Poarta, Bran, Moeciu de Sus, Moeciu de Jos, Sohodol, Peștera, Măgura), pe coastele însorite urcînd domol către Fundata și Șirnea pe unde se face trecerea către satele Cîmpulungului muscelean. Și aici această formă de construcție este dominantă pînă la începutul secolului nostru, principala ocupație a brănenilor fiind creșterea animalelor, atît a oilor cît și a vitelor mari. Construcțiile, în întregime de lemn, acoperite cu șiță măruntă, erau amplasate pe fețele însorite ale muntelui, principala orientare fiind, în general, cea către soare, de-abia mai tîrziu, odată cu frecventarea mai intensă a drumurilor, orientarea schimbîndu-se către acestea. Forma ocoalelor este variată, multe fiind patrulatere, dar nelipsind nici cele de forma unor poligoane neregulate, însumînd pînă la 14 laturi. O caracteristică a gospodăriilor cu ocol întărit din zona Branului este existența unor prelungiri a apei din spate a caselor formînd un adăpost pentru oi, grajdurile din interiorul ocolului fiind astfel rezervate numai pentru vite mari. Uneori casa și grajdul opus sînt legate printr-un perete înalt acoperit însă și el cu un acoperiș în două ape și avînd și un pod încăpător pentru fîn. De multe ori bîrnele întregii construcții sînt tencuite și văruite. Curtea interioară este pavată cu pietre de rîu, de diferite nuanțe, formînd mari desene pavimentare de forma unor romburi, cercuri, X-uri. Curtea pietruită, cu iarba răsărind printre pietre, este totdeauna curată ; de jur-împrejurul ei, în fața construcțiilor se află o platformă îngustă de lemn, numită „podeci". Ocolul are de obicei două porți. În fața uneia din

ele, cea din spate, uneori mai apare un grajd și o bucătărie de vară, atunci cînd numărul de vite este mare. Vederea de ansamblu a gospodăriilor cu ocol din zona Bran este diferită de cea a construcțiilor similare din valea Jiului, din pricina celor două acoperișuri înalte ale casei și grajdului depășind linia culmei acoperișului restului ocolului, în timp ce pe valea Jiului această linie era depășită doar de acoperișul casei. Și în zona Bran evoluția a fost asemănătoare, apărînd case construite din cărămidă și avînd orientarea spre exterior. De notat în interior, foarte bine organizat și bogat, crestăturile de pe grinda principală a casei, incluzînd semne solare de tipul rozetelor și romburilor precum și inscripții : numele proprietarului, a meșterului, anul construirii, formule de apărare a casei, invocări de sfinți etc. Uneori aceste crestături sînt policrome.

În satele de munte ale Banatului, provincia din sud-vestul României, gospodăriile cu ocol întărit au fost frecvente în trecut, grupîndu-se mai ales în două zone : prima este situată la poalele munților Cernei, despărțind Banatul de Oltenia și Hunedoara, mai ales de-a lungul văii Timișului, la sud de Caransebeș : a doua este cunoscuta țară a Almăjului din depresiunea Nerei, prinsă între munții Almăjului la sud și munții Aninei la nord. În ambele, satele aveau în trecut un caracter mult mai lax decît cel de azi, cînd gospodăriile și casele s-au strîns de-a lungul drumurilor mergînd paralel cu cursul rîurilor principale. Erau prin urmare și aici dezvoltate formele risipite ale așezărilor, cum dealtfel se mai pot întîlni și azi în unele porțiuni ale celor două zone, și în care creșterea animalelor, alături de agricultură, era puternic dezvoltată. În aceste condiții, asemănătoare cu cele din sud-vestul Hunedoarei cu care zona avea dealtfel un contact nemijlocit peste masivul Godeanului, și cu cele din plaiul Branului, au apărut și s-au dezvoltat în forme diverse și aici gospodăriile cu ocol întărit. Cele mai interesante exemplare au fost înregis-

trate acum două decenii[6] în țara Almăjului, pe trupul de moșie al satului Rudăria (azi Eftimie Murgu) și la Cornereva, Bogîltin și la Prisăcinile lor de pe valea Cernei superioare. Erau situate în afara satului, pe terenurile pentru pășunat, construite în întregime din lemn. Pornind de la forme simple, cu un adăpost pentru animale și un grad puternic, înalt, în jurul ocolului lipit de adăpost, ele ajung să aibă și construcția destinată adăpostirii oamenilor. Numite „conace", aceste ansambluri pastorale au pe una din laturi adăpostul oamenilor, pe latura opusă grajdul pentru animale, iar pe celelalte două laturi, întregind patrulaterul, garduri înalte, uneori acoperite, sub care se strîngeau oile. Ocolul are astfel o formă patrată sau dreptunghiulară. Curtea nu este pavată, spre deosebire de valea Jiului și de plaiul Branului, denotînd faptul că aceste conace din Banat, asemănătoare dealtfel și cu cele din Mehedinții de peste munți avînd aceeași funcție și aceeași denumire, nu s-au dezvoltat pînă la formele complete din sudul Transilvaniei (valea Jiului și Bran). Acoperișul construcțiilor la conacele bănățene este în două ape.

În satele adunate din cele două zone bănățene gospodăriile cu ocol întărit sînt mai greu de identificat, din cauza caracterului deseori compact al așezărilor, în care adesea gospodăriile seamănă cu cele cu ocol întărit. Totuși, construcții, de astă dată, de cărămidă, grupînd casa pe o latură, grajdul și șopronul de oi pe alte laturi și avînd un zid înalt de-a lungul fațadei spre stradă, amintesc pregnant, prin structura lor, de „conacele" din extra-vilan. Curtea pavată, fîntîna, o bucătărie de vară, sînt construcții anexe și elemente ce întregesc imaginea acestor gospodării cu ocol întărit bănățene.

Tocmai în celălalt capăt al țării, în partea nordică a Carpaților Răsăriteni, pe valea superioară a Moldovei curgînd între Obcina Feredeului și Culmea Tomnatecului sînt așezate o serie de sate în care apar gospo-

6. Paul Petrescu, *Contribuții la studiul arhitecturii populare din Banat*, în *Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei pe anii 1951—1961*, Cluj, 1963, p. 147—175.

dării cu ocol întărit, asemănătoare atît ca structură cît și ca funcții cu cele din îndepărtatul Banat sau cu cele din Carpații Meridionali, ilustrînd unitatea culturii materiale și a modului de viață a poporului român. Menționat de multă vreme în documentele moldovenești, Fundul Moldovei cu cătunele sale face parte din străvechiul „Ocol al Cîmpulungului", pe care Dimitrie Cantemir îl amintește în *Descrierea Moldovei*. Este una din marile așezări rurale ale României. Casele lui se înșiră de-a lungul a paisprezece kilometri pe apa Moldovei. În trecut gradul de risipire a gospodăriilor era și mai puternic, gospodăriile și tîrlele fiind împrăștiate pe tot trupul de moșie al așezării. Și astăzi, Fundul Moldovei este o așezare răsfirată, cu casele grupate în numeroase cătune. Concentrări de case se află pe luncile de la coturile făcute de apă și la vărsarea pîraielor în Moldova. De-a dreapta și de-a stînga văii, înălțimile cu povîrnișuri domoale urcă pînă la 800—900 metri. Principala ocupație a oamenilor a fost în trecut și, în bună parte a rămas și azi, creșterea vitelor mari. Munca la pădure, tăiatul și transportul lemnelor, constituia și ea o sursă importantă de venituri. Pe la sfîrșitul secolului trecut, exploatările miniere au atras o parte din locuitori. Agricultura nu se practică decît în mică măsură, singurele culturi mai importante fiind acelea ale secarei și cartofului. Ca urmare a principalei ocupații a oamenilor, pe moșia satului se întîlneau numeroase stîne și tîrle, ale căror forme merg pînă la adevărate gospodării cu ocol întărit. Tendința de întărire este foarte accentuată, manifestîndu-se prin prezența unor garduri masive, construite din cununi orizontale de bîrne groase (20 cm diametru), acoperite cu o streașină largă de draniță, numite „zaplazuri". Au existat și gospodării cu ocol perfect constituite, așa cum le-am întîlnit și înregistrat în anii 1951—1954, așezate risipit, izolate una de alta, ținînd seama în așezarea lor de nevoile de exploatare economică a lotului de proprietate, de soare și de relief. Una din aceste gospodării, construite cam la jumătatea secolului al XIX-lea, avea forma unui patrulater, avînd latura dinspre nord ocupată de casă (cu fața deci către

miazăzi), cea de est de „cămară“ și de grajd, cea de vest de „căsuță“ și de un șopron pentru vite, iar cea de sud de o șură, de un șopron și de poarta mare de intrare. O portiță mică se afla lîngă casă. Curtea interioară era nepietruită. Toate construcțiile erau din lemn de brad, acoperișul fusese din draniță, care apărea de sub tabla bătută mai tîrziu.

În alte două zone din România se mai întîlnesc structuri premergătoare gospodăriilor cu ocol întărit, anume în Munții Apuseni, așa numitele „șuri de iernare“ și în țara Vrancei, ambele zone fiind caracterizate pînă tîrziu de arhaismul unor aspecte ale culturii materiale și spirituale populare. Și în Munții Apuseni și în țara Vrancei au predominat așezările risipite și răsfirate, ca urmare atît a condițiilor de mediu cît și a condițiilor social-economice, practicarea creșterii animalelor alături de agricultură fiind, din acest punct de vedere, o notă dominantă în amîndouă zonele.

Gospodării cu ocol întărit se află și în zone cu așezări adunate, cele mai caracteristice, în acest sens, fiind Mărginimea Sibiului și țara Bîrsei, zone pe care le-am amintit și noi, făcînd disocierea gospodăriilor cu ocol întărit românești de cele zise de „tip francon“ aparținînd sașilor din satele învecinate. Exemplele pe care le vom oferi aici sînt din Poiana Sibiului și din Rășinari, mari și vestite sate din zona pastorală a Mărginimii Sibiului, de la poalele Munților Mărginimii din sud-vestul Transilvaniei. Poiana Sibiului este de tip adunat, aproape compact, gospodăriile fiind înghesuite pe culmile unor dealuri înalte, de aproape 900 m. Principala ocupație este oieritul, poienarii posedînd turme de mii de capete, cu care porneau în trecut în largi mișcări de transhumanță pînă în bălțile din valea Dunării și de pe țărmul Mării Negre. Pe etajele superioare ale așezării lor, în zona fînețelor și pășunilor, sînt risipite zeci și zeci de sălașe, colibe și stîni, unele dintre ele îmbrăcînd același caracter de întăritură ca și în alte zone ale României, inclusiv „staurele“ de bîrne de formă hexagonală. Asemenea lor și gospodăriile din cuprinsul satului se prezintă în forma ocoalelor întărite, cu amendamentele im-

C-da 5814 coala 5

puse de structura adunată a satului. Cu vremea, gospodăriile cu ocol întărit din Poiana Sibiului ca și din Rășinari, inițial construite din lemn, au cedat locul celor construite din piatră și cărămidă. În jurul curții interioare, pavate, se grupează casa ridicată pe soclu puternic de piatră, grajdul foarte mare cu șură și cu fînărie în podul amplu. Intrarea dinspre stradă se face printr-o poartă mare, iar spre fundul curții se află o altă poartă sau portiță ducînd către livada cu pomi fructiferi. Acoperișul din șindrilă lungă și îngustă este în două ape și foarte înalt. Lemnăria caselor este adeseori tencuită și colorată în albastru. Gospodăriile cu ocol întărit mai noi manifestă preferința pentru curțile interioare lungite în locul celor vechi de formă patrată.

Aflate în zone etnografice situate în toate ramificațiile inelului carpatic din România, gospodăriile cu ocol întărit au fost expresia unui mod de viață al trecutului, originea lor urcînd probabil mult în timp, în spațiu carpato-dunărean, integrîndu-se în unitatea străveche culturală a Europei, după cum o dovedește prezența acestui tip de construcții în diferite regiuni ale continentului. Realizarea lor arhitectonică, răspunzînd unei precise funcționalități, face din gospodăriile cu ocol întărit un martor valoros al trecutului ce merită a fi conservat atît în cadrul muzeelor în aer liber, cît și, mai ales, in situ, posibilitățile de a le utiliza în contextul turismului modern, de o anume calitate, părîndu-ni-se realizabile, cu atît mai mult cu cît aceste construcții sînt amplasate în zone de mare interes atît istoric cît și din punctul de vedere al frumuseții peisajului.



Geometrism, stilizare, realism în scoarțele românești

Scoarțele românești sînt apreciate în întreaga lume ca o categorie artistică perfect constituită. Prezentate la marile expoziții internaționale și căutate de colecționarii de pe multe meridiane, scoarțele reprezintă poate domeniul cel mai cunoscut al artei populare românești. Trecînd peste caracteristicile lor tehnice (sînt țesute și nu înnodate) și funcționale (se atîrnă pe pereți și nu se pun pe jos) care le disting de marea majoritate a covoarelor orientale, scoarțele românești și-au cîștigat prestigiul și renumele prin decorul lor. Dintre cele două componente ale acestuia — cromatica și ornamentica — cea de a doua ne va interesa aici.

Geometrismul, însușire esențială a întregii ornamentici populare românești atestînd marea vechime a unei arte născute și dezvoltate pe teritoriul național de formare al poporului nostru, stă la baza decorului de pe scoarțe. Pînă astăzi, importante categorii ale țesăturilor de lînă destinate împodobirii interiorului țărănesc, între care și scoarțele, sînt, în ce privește decorul, de factură exclusiv geometrică. Așa sînt „păretarele“, lungi (pînă la 20 metri), fîșii de țesătură care îmbracă pereții camerelor de jur-împrejur. Decorul păretarelor, urmărind evoluția lui în timp, pornește de la alternarea simplă a unor benzi colorate de diferite lățimi, trece prin faza în care benzile sînt delimitate de dungi subțiri și de colțișori mărunți și se oprește la faza în care benzile sînt considerate drept fond pentru „alesături“ variate de natură tot geometrică. În ansamblul lui, decorul de pe astfel de păretare nu are nici început și nici sfîrșit, fiind, teoretic, nelimitat. Nici la capete și nici pe marginile lungi păretarele nu au bordură. La războaiele de țesut

păretarele pot fi lucrate în valuri continui, numai foarfeca hotărînd unde se termină unul și începe altul.

Tipul acesta de decor alcătuit din alesături geometrice care pot fi continuate fără sfîrșit s-a transmis și scoarțelor care inițial s-au format prin alăturarea a două bucăți de păretare tăiate din aceeași țesătură. Dealtfel aproape toate scoarțele românești țărănești sînt alcătuite din două sau trei fîșii de țesătură cusută laolaltă. Lucrul este valabil și pentru scoarțele cu chenar, la care deseori se observă nepotriviri între cele două jumătăți, și se explică prin utilizarea de războaie orizontale înguste. De-abia tîrziu, în secolele XVII—XVIII, s-au folosit pentru curțile boierești războaiele verticale.

Geometrismul scoarțelor românești se leagă fără îndoială atît de fondul străvechi al culturii populare, rădăcinile căreia se înfig adînc în istoria pămînturilor noastre, cît și de modalitățile de expresie legate de tehnica țesutului în care primordială este perpendicularitatea firelor. De aceea este uneori greu să surprindem sensul de inspirație al motivelor de pe scoarțe : s-a mers de la obiect la numele motivului sau de la numele obiectului la motiv ? Ne întrebăm adică dacă nesfîrșita serie de motive geometrice purtînd numiri pline de farmec alese de fantezia nesecată a poporului : „colțișori", „gurițe", „răscruci", „tăblițe", „suveici", „toegele", „zimți", „zală de lanț", „ochișori", „pistornice", „steluțe crestate" ș.a.m.d. s-au născut din contemplarea și din reproducerea obiectelor din natură, luîndu-i numele sau, dimpotrivă, din întrețeserea firelor de urzeală și bătealā s-au iscat „forme" cărora poporul le-a dat numiri prin analogie, apropiindu-le de obiectele cunoscute lui ? Considerăm că amîndouă căile au fost posibile, determinarea cazurilor concrete fiind sarcina, grea, a istoricilor artei populare. Lucrurile nu sînt însă așa de simple, pentru că pe lîngă aceste căi de formare ale motivelor geometrice există și aceea a stilizării. Iar în acest sens intrăm într-un domeniu și mai extins și mai nesigur, pornind de la obiecte ale căror forme inițiale se pot deslușii în imaginea stilizată și ajungînd la forme în care doar numai uneori numele mai amintește originea imaginii stilizate. Refacerea

procesului de stilizare și sintetizare este foarte greu iar, de cele mai multe ori, imposibil. Să mai amintim și cazurile de „frontieră“ cînd aceeași imagine poate proveni și din tehnica geometrizantă a țesutului și din stilizarea unui obiect existent în natură : linia frîntă în zigzag este ea rezultatul simplu al întrețeserii sau este imaginea redusă la esență a șarpelui, sau, și mai mult, cînd linia frîntă este umplută pe o parte, reprezintă ea imaginea „dinților de fierăstrău“, obiect tîrziu pătruns în viața țărănească, sau a „dinților de lup“, imagine fixată probabil de o spaimă ancestrală ? Și, în sfîrșit, urcînd încă o treaptă pe scara complexității crescînde a problemei stilizării, care au fost etapele procesului de stilizare ale unor obiecte grandioase ale naturii, cum este soarele, devenite simboluri ale unor străvechi culturi, pînă a deveni romburile dințate înscrise unul într-altul de pe scoarțele oltenești, romburi desfășurate fără sfîrșit pe întreaga suprafață a țesăturii și numite, totuși, „roate“, în ciuda evidentei lor structuri rectilinii ? Am amintit aceste cîteva exemple pentru a arăta că geometrismul artei populare, în foarte dese cazuri, între care și al artei populare românești, nu este o fază de început, o etapă de expresie rudimentară, ci, dimpotrivă, capătul unei foarte lungi evoluții, marcînd un efort de cultură și civilizație milenară. Există, fără îndoială, între semnele revenind cu regularitate, pe ceramica neolitică de Cîrna, Cucuteni sau Ariușd și pe nenumărate obiecte de lut, lînă sau lemn din arta populară de pe cuprinsul țării noastre, misterioase, pentru noi, corespondențe, al căror sens s-a uitat de-a lungul unei perioade istorice enorme, dar care vorbesc cu elocvență de neabătuta trăire a poporului nostru pe același pămînt. De aceea geometrismul este pentru noi aproape un limbaj, un limbaj emoționant, pe care poporul îl înțelege într-un anume fel și îl practică, ca pe un legat al străvechii moșteniri, pe obiecte de artă populară create azi. De aceea, scoarța cu motive geometrice este prezentă azi și în Oltenia și în Maramureș, și în Banat și în Moldova, în Ciuc și în țara Hațegului : în Cîmpia Aradului și în dealurile și șesurile Munteniei și Dobrogei.

Pe acest fond puternic s-au grefat în epoci istorice mai noi motive celebre și compoziții ornamentale venite pe marele drum al Orientului. De aici a venit și organizarea scoarței în cîmpuri ornamentale mărginite de borduri duble și triple. Și tot de aici a venit o fabulație exotică.

Să amintim în trecere că pe scoarțele românești apar într-o manieră stilizată puternic, manieră determinată de geometrismul lor fundamental, o suită de imagini vestite, poposite la noi ca ecou al unor strălucite civilizații: arborele vieții în forma sa iraniană, porumbița ca simbol al sufletului în orientul creștin, leii afrontați de-o parte și de-alta a unui arbore, vechi motiv al artei persane, șarpele ca simbol al divinității egiptene, călăreții ca reminiscență a cavalerului danubian ș.a.

În aceeași manieră stilizată sînt prezente motive ale nordului germanic și slav, cum sînt Marea zeiță a fecundității ținînd în mîini spice trifurcate sau șirurile de femei și bărbați ținîndu-se de mînă, așa cum apar pe scoarțe maramureșene și moldovenești și care sînt identice cu cele de pe țesături scandinave și din Prusia orientală.

Cîmpul central al scoarțelor oltenești, limitat uneori de creneluri de tip arab și avînd încastrate medalioane pentagonice reprezentînd poarta de la Mecca, motiv cunoscut pe covoarele de rugăciune orientale, oferă o priveliște fermecătoare. Ne aflăm într-o lume colorată și pitorească populată de oameni, păsări, animale, flori, ca într-o imensă grădină de basm în care ordinea este cîteodată vizibilă, alteori dispare în mulțimea motivelor alcătuind un decor somptuos. Sîntem într-o lume apropiată de cea a miniaturilor persane cu o atît de mare răspîndire în evul mediu în întreg Orientul, din îndepărtata Indie pînă pe malurile Bosforului. Dar din poemele ilustrate persane, cu scene de vînătoare și povești de dragoste, cu cavaleri înzăuați și cu prințese, cu divinități ce interveneau într-o acțiune continuă și coerentă, în părțile noastre n-au ajuns decît fragmente și amintiri răzlețe. Ele s-au recompus într-un tot decorativ, dar și-au pierdut sensul poveștii inițiale. Din momente ale unei acțiuni s-au

transformat în subiecte de sine stătătoare, retopite în imaginația creatoare a țesătoriei de la Dunăre și de sub Carpați. Liniile curbe ale miniaturiștilor transpuse uneori fidel în tapiseriile și covoarele orientale au căpătat înfățișări unghiulare în scoarțele noastre țesute, dominate de trama rigidă a bătelii perpendiculare pe urzeală. Personaje, floră și faună, apar de aceea în forme noi, nemaiîntîlnite, sporind atmosfera de basm cu prezența unor ființe ținînd mai mult de fantezie.

În grădini paradisiace, cu vegetație tropicală, apar deseori personaje feminine rigide, cu rochii „clopot“, reminiscențe ale stratului vechi de figurație geometrică. Între ele „roți“ rombice, amintiri ale aceluiași strat vechi. Chenarul este format din alternanța unor glastre cu flori, stilizate la extrem, cu păsări și animale greu de definit. Papagali colorați exuberant, cai înșăuați cu șoim de vînătoare pe spate, cămile trase de dîrlogi de arabi în burnuze, păsări afrontate ciugulind din zbor străvechiul arbore al vieții, cerbi cu coarne rămuroase, flori, flori de negăsit în nici un atlas botanic, reprezintă transpunerea fabuloasei lumi orientale trecute prin imaginația și tehnica poporului nostru.

Dar nu este numai asta. Și aici intervine nota puternică de realism a acestor capodopere ale artei populare românești. Grădinile transpuse pe scoarțe sînt pline și de vietățile lumii noastre. Se ivesc, obișnuite și cunoscute, ființele și plantele din preajma țesătoriei : cucul, pupăza, vulturul, pisica și cîinele, spicul de grîu, nalba, mărgăritarele. Stilizate și ele, dar recognoscibile, grație cîte unui detaliu caracteristic : pupăza este definită de creasta ei enormă, cîinele are zgardă la gît. Observația realistă a mers însă mai departe, extinzîndu-se asupra societății vremii. În locul prinților arabi apar călăreți în tunică de roșiori, infanteriști așezați în linie de tragere cu pistoalele întinse, iar pe de lături, ca la paradă, stau perechi de burghezi cu pălării tari și bastoane, iar femeile poartă malacoave și umbreluțe. Stilizarea siluetelor nu împietează asupra realismului observației, iar uneori nu este greu de deslușit nici o oarecare nuanță de umor și chiar de zeflemea. Nuanțe care dispar atunci cînd este vorba de lumea imediat înconjurătoare a țărăncii. Apar stilizate

unelte de muncă : piepteni de tras lîna, furci de tors, capre duse la păscut, femei torcînd. Pe scoarțele maramureșene femeile care torc au ceva din gravitatea și solemnitatea unor preotese îndeplinind un ritual. Silueta lor dreaptă, cu mîinile ridicate pînă la înălțimea umerilor ca pentru un gest sacru, are măreție. Realismul observației figurii și gesturilor, stilizarea liniilor și geometrismul datorit tehnicii se împletesc armonios creînd imagini de o plasticitate impresionantă.

Prin decorul lor de o profundă origintalitate, scoarțele românești se înscriu în patrimoniul cel mai de preț al moștenirii noastre artistice. Ele sînt în același timp un prilej de meditație pentru artiștii noștri plastici decoratori, chemați să-și aducă o contribuție importantă la crearea unui stil al nostru în artele decorative și aplicate. Exemplul scoarțelor este la îndemînă.

Scoarța de Covurlui

Întîlnirea cu o „noutate“ în cîmpul artei populare este de obicei un lucru rar, foarte rar. De cîteva decenii mai ales, cercetătorii artei populare au cutreierat satele românești de munte și de cîmpie, de deal și de baltă, și au adăugat, an de an, aspecte și valori noi imensului tezaur de artă populară românească. Cu toate acestea continuau și continuă să rămînă pe harta etnografică a României cîteva așa-numite „pete albe“, mai ales în ținuturile de cîmpie, unde cercetătorilor li se părea îndeobște a găsi „recolte“ mai slabe de arhitectură, de țesături sau de port popular. Întemeiată pe o veche prejudecată, hrănită de anume teorii istorice susținînd că numai muntele a fost leagănul poporului român, cîteva generații de studioși au ignorat pur și simplu cîmpia acoperită de codri a neamului românesc, cîmpie ce mai închide și azi atîtea necunoscute ale istoriei și culturii noastre. Și iată că o „noutate“ a răsărit pe neașteptate tocmai într-o asemenea parte a țării reputată între etnografi a fi mai săracă în artă populară : județul Galați.

Pe dealurile domoale dintre Siret, Prut și Dunăre, în satele răzășești de sub poala codrilor moldovenești, de atîtea ori pavăză, au fost descoperite splendide țesături, adevărate tapiserii conținînd istorii din vremi de demult, populate cu o lume întreagă de ființe, oameni și animale, plante și motive geometrice, ordonate într-un anume fel mărturisind străvechi tradiții. Alături de arborele vieții, figurat în forme oriental-persane sau în cele locale traco-dacice, ale bradului, se află țesute în nenumărate variante simbolul solar, mai ales în acea variantă geometrizată a rombului numit de țărani „roa-

tă", dovadă a însuși tipului inițial, rotund, al motivului. Făptura umană este mereu prezentă, cu deosebire femeia cu rochie clopot, plasată în contexte de o mare varietate, începînd cu cea a ființelor încadrate în șiraguri riguroase de „mihrab"-uri islamice și terminînd cu cea a grupelor de femei cu copii. O imensă varietate de motive se adună, se destramă și se recompune în diferite chipuri pe cîmpurile roșii sau verzi-albastre ale „lăvicerelor" sau ale „covoarelor păpușate", țesute din lînă sau cînepă, colorate cu zemuri de buruieni după rețete moștenite din mamă în fiică de-a lungul generațiilor. Fermecătoarele compoziții, niciodată repetate, și-au pierdut de bună seamă sensul lor, rareori răzbătînd doar poezia numelor acestor motive, ca acel prea frumos spus „cocoare rătăcite", chemînd în minte zborul peste ape întinse prin întunericul nopților bătute de vînturi.

Alteori, pe aceste țesături de mari dimensiuni și de o mare bogăție ornamentală se pot descifra motive venind din țările Orientului plin de basme în care animale și păsări exotice sigur nicicînd văzute de țesătoarele din Covurlui se amestecă cu animale și păsări de pe meleagurile noastre, într-o ordine dictată de nesecata fantezie a creatorului popular. Surprinzătoare este frecvența cu care se întîlnește așa-numitul motiv al „horii", — șiruri de imagini predominant feminine ținîndu-se de mîini —, între ele și imagini de copii, numai aici în Covurlui întîlnite, motiv de origine nord-europeană apărînd pe țesături balto-prusiene și găsindu-se și în țara noastră, în părțile de miazănoapte, pe covoare maramureșene. Calul și călărețul au loc de cinste pe lăicerele covurluiene, amintirea cavalcadelor venite din stepa vecină a Bugeacului și continuată spre apus înspre marea cîmpie a Bărăganului și, prin Dobrogea, mai departe spre zarea de glorie a Țarigradului aurit, nefiind pierdută în memoria colectivă a satelor de răzășei moldoveni, ei înșiși aprigi călăreți și iubitori ai nobilului animal. Alături de aceste însemne ale unei nobile tradiții se află și cele mai noi ale vremii de acum un veac, cînd jupînese în malacov dănțuiau cu cavaleri în uniforme de roșiori, ținînd elegant cravașe de călărie. Toată această lume de imagini este

prezentată în viziunea geometrică atît de caracteristică artei populare românești.

Cei ce au descoperit aceste scoarțe și le-au dat prin aceasta un statut precis în familia mare a scoarțelor românești, punînd scoarța de Covurlui alături de cele oltenești, maramureșene sau central-moldovenești sînt doi pictori, Eugen Holban și Angela Tomaselli-Holban, din Galați. Poate că tocmai această împrejurare, anume faptul că descoperitorii sînt artiști plastici, a contribuit la aducerea acestei „noutăți" în circuitul de specialitate al muzeelor de artă populară și etnografie, în care pînă acum cîtăva vreme aceste scoarțe nu figurau. Astăzi mai bine de șaizeci de asemenea scoarțe au fost achiziționate și fac parte din colecția muzeului de istorie din Galați.

Ele au trecut deja hotarul artei contemporane, așa cum am putut vedea în picturile lui Eugen Holban și Angela Tomaselli, unde spiritul evident modern al tablourilor se hrănește fără îndoială și din rafinamentul cromatic și din stilizarea dusă deseori pînă la abstractizare a scoarțelor de Covurlui.

Vîrstele omului citite în portul popular românesc

Rareori mi s-a părut o expoziţie mai rotund alcătuită şi mai elocventă prin relaţia precisă stabilită între obiecte şi contextul social, decît cea pe care Muzeul Satului şi de artă populară a prezentat-o în primăvara lui 1981, intitulînd-o simplu, „Vîrstele Omului“, dar acoperind o vastă problematică etnologică de cel mai mare interes. Văzînd-o şi întîrziind mai multă vreme printre splendidele costume ale marii colecţii ale muzeului, începută acum mai bine de o sută de ani şi prea puţin arătate publicului nu numai „larg“ dar şi celui specializat, gîndul mi s-a dus către o altă expoziţie, cea de acum un an de la sala Kalinderu în care tînărul istoric de artă Adrian Ionescu-Silvan reuşise să învie parfumul „Bucureştilor care s-au dus“ arătîndu-ne moda vestimentară a sfîrşitului de secol al XIX-lea. Şi într-una şi într-alta, costumele vorbeau nu despre tehnici, materii prime şi decor, ci despre ambianţa socială şi despre ideologia a două lumi : una legată de Apusul European, ceastălaltă născută şi crescută organic, aici, vreme îndelungă. Ambele s-au manifestat pe pămîntul românesc aşa cum îl cunoaştem împrejurul marei arcuiri carpatice sprijinite pe Dunăre şi pe Mare, una trăind însă în răstimpul a două sau trei generaţii, stingîndu-se odată cu modele respective ale Occidentului, cealaltă vieţuind de mai bine de două mii de ani, intrînd în conul de umbră al trecutului de abia acum, în vremea noastră. Este însăşi diferenţa de ritm între o civilizaţie galopînd de la o invenţie la alta, sub presiunea revoluţiilor industrial-tehnologice succedîndu-se frenetic, determinînd schimbarea modei pe cicluri din ce în ce mai scurte, şi o civilizaţie care rămăsese la amintirea trainică a „revoluţiei“ agrare neo-

litice, amintire păstrată în spațiul românesc, aproape miraculos, determinată de o anume desfășurare a istoriei politice și sociale.

Vîrstele omului, cele biologice, generale deci și discernabile în viziune globală etnologică, se perindau într-o ambianță decantată secol după secol, definită nu numai de piesele de costum ci și de obiectele înconjurînd statornic viața omului, de la naștere pînă la moarte, formînd universuri în care materia și spiritul se îngemănau armonic, urcînd treptele existenței pînă la culmea nunții și coborînd apoi spre neființă în aceeași netulburată liniște născută din contemplarea calmă și înțelegătoare a firii omului și a permanenței neamului. În această arhaică civilizație românească, meritînd a sta ca atare în marele tablou al omenirii pe același plan cu cea sumeriană, egipteană și elină, aducînd vocea distinctă a traco-dacilor nord-dunăreni, uimitor auzibilă în cel de al doilea mileniu al erei noastre, nașterea se va fi săvîrșit aidoma celor petrecute în amintitele străvechi și celebre civilizații ; scutecele de țesături de lînă alese cu motive solare, din țara Făgărașului și de pe Tîrnave, leagănul de lemn purtat pe spate din Mehedinți, străchinile, trei, și cănuțele de pămînt, trei, purtînd firele de ierburi puse în întîmpinarea ursitoarelor, așezate pe măsuța rotundă joasă și pe scăunele cu trei picioare, evocau deodată și misterul vieții nou apărute în „lumea albă" și nesfîrșita duioșie a mamei cîntînd :

„Culcă-te
Și-alină-te
În legănuț
De păltinuț,
Fașă dalbă
De mătasă,
A-mamei
Pui de casă".

Lumea copilăriei era aproape, în costumele „coconului" de Maramureș, replică gingașă a celui bărbătesc, și în costumele fetițelor din Mărginimea Sibiului, Pădureni și



Rîmnicu-Sărat, reproduceri miniaturale ale portului femeiesc, toate înconjurate de jucăriile de ceramică de la Pisc-Pucheni și Oboga, aducînd pînă azi tradiția figurinelor preistorice, sau de păpușile din turtă dulce colorată și de cărucioarele de lemn, înduioșătoare construcții anticipînd trotinetele moderne.

Tinerețea visătoare și încrezătoare a fetelor, cusîndu-și cămașă cu „ciupag" din Mocănimea Apusenilor, — tip de broderie pe sute de cute mărunte ca în portretele maeștrilor flamanzi din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, — cu zestrea purtată în enormi desagi albi în carouri, și a flăcăilor din țara Oltului, strînși înainte vreme în așa-zisa „ceată a feciorilor" cu rosturi precise în viața comunității, își cîntă dorul depărtării în răvașe :

„Bădiță, din ce te-ai dus
Barșon pe cap nu mi-am pus,
Nici la grumaz mărgele,
Nici în degete inele,
Bădiță, de-atîta jele".

Alaiul uriaș al nunții se pornea în sunetele de demult ale cobzei, ale fluierelor și cavalelor de Hodac de pe valea Mureșului sau de Vaideenii și Urșanii Vîlcii, însoțite de urările făcute odată cu îmbierea din ploștile de lemn pline cu răchie. Un ritual străvechi ordona riguros zeci de momente semnificative petrecute de-a lungul a trei sau șapte zile, în care fiecare participant era un „personaj" cu rol definit la trecerea acestui prag înspre „rîndul lumii". Mireasa de Teleorman purta ca podoabă, în contextul unui întreg sistem de „semne" ce pot fi interpretate ca elemente ale „comunicării", o cunună în forma „chemelețului" de bani de aur sau argint, simbol și zestre totodată

„Mireasă, mireasă,
Ți se cade cu cunună
Ca și cerului cu lună,
Ți se cade cu mărgele
Ca și cerului cu stele"

iar mirele de Vlaşca, cu cămaşă lungă pînă aproape de glezne, cu brîu lat şi ilic siniliu, avea la căciula ţuguiată o coroniţă subţire împletită din spice de grîu, măsură a bogăţiei pămînturilor din Cîmpia Română :

„Nu ştiu, soarele-a răsărit,
Ori mirele a'nflorit,
Că frumos mai e gătit
Cu podoaba tîrgului,
Cu mirosna cîmpului
Cu cuşmuţă brumărie,
Cu cunună argintie“.

În aceleaşi părţi de cîmpie, de astă dată în Dolj, naşul, personaj important în ceremonialul nunţii, purta peste cămaşa lungă, albă şi peste giubeaua cu găitane, un lung ştergar de borangic petrecut peste umăr, semn al demnităţii sale : iar naşa de pe Tîrnave cu pieptar înfundat de piele brodat cu „pene“, era îmbrobodită într-un fel anume cu „bogasiul“, ştergar alb, peste „vălitoarea“ prinsă de păr cu ace mari cu gămălii lucrate în filigran de meşterii din Braşov, iar pe pieptar avea un mic bucheţel de flori de cîmp. Steagul de nuntă împodobit cu năframe, panglici şi şireturi, cu zurgălăi, era purtat în fruntea alaiului din care nu lipsea lada de zestre din fag horjit, suită în căruţă cu toată mulţimea scoarţelor, ponevelor, ştergarelor, perinilor, purtate în triumf pe uliţele satului în chiotele nuntaşilor, în cîntecele lăutarilor, pe drumurile din bătrîni statornicite între curtea mirelui şi a miresei, în mulţimea strigăturilor strecurîndu-se amintirile istoriei reale din care n-a mai rămas decît zîmbetul înţelept al valahilor :

„Luară iie dintr-o mie
Şi fotiţă din lădiţă,
Bete luate din Cetate
Şi brîu lat din Ţeligrad
Şi papuci dă la Turci
Şi ciorapi dă la Harapi“.

Trecerea din rîndul fetelor în cel al femeilor era marcată de anume semne concretizate în acoperirea obligatorie a capului, în forme de o mare varietate zonală, ca și în portul neapărat a două catrințe, cel cu una singură fiind rezervat fetelor nemăritate. Culorile se schimbau și ele, cele aprinse, înfocate, înlocuite fiind de unele mai potolite, adunate în alte armonii cromatice; beteala aurie sau argintie însemna, în planul demarcației sociale, neamurile avute, dar și momentul maxim de înflorire a femeii adulte, muncind alături de bărbat la susținerea gospodăriei, la creșterea generației următoare ce va asigura perpetuarea numelui și a cinstei. De aici conștiința limpede a mîndriei femeii și a strălucirii portului ei:

„Cam din brîu pînă-n pămînt
E vestmînt dalb de argint;
Din brîu pînă-n umărel
E vestmînt dalb d-aurel;
Cam din brațe, cam din spate,
Locu-i luna cu lumina;
Cam din spate, cam din brațe,
Locu-i soar'le cu căldura;
Dimprejurul poalelor
Locu-i stele mărunțele
Mai presus și mai mărele“,

imaginea femeii în costum topindu-se în viziunea cosmică a cerului cu soare, lună și stele, atît de des prezentă la români în marile momente ale nașterii, nunții și morții, toate organizîndu-se într-o concepție solară a lumii și a vieții.

Paralel cu transpunerea simbolică a treptelor vieții, costumul popular însoțește, exprimînd clar, realitatea puternică a universului muncii umplînd viața oamenilor într-un anume fel, în acord cu condițiile de mediu și istorico-sociale. Geografia costumelor este și o geografie a ocupațiilor, multe din costume, ca cel al plugarului din Sălaj cu „zadie bărbătească“ cusută cu motivul străvechi al arborelui vieții în culoarea galbenă a

paiului, neputînd fi gîndite decît în mijlocul uneltelor și al obiectelor legate de practicarea agriculturii, primordială îndeletnicire a poporului român, arînd cu plugul de lemn de tip arhaic, semănînd, recoltînd cu secera și făcînd din primele spice „barba popii" decor geometric de largă extensiune indo-europeană se pare, de găsit în Scandinavia și Balcani dar și chezășie a viitoarei recolte. Agricultura la români s-a făcut însă totdeauna într-o strînsă asociere cu creșterea vitelor și a oilor, zonele intens pastorale din Carpați avînd aspecte etnolografice caracteristice, prezente și în costum : „bitușca" de piele cu mîneci lungi, căciula mocănească cu fundul lat, cămașa cu „barburi" (clini frontali și dorsali) ; universul păstorilor mărgineni, brăneni sau brețcani este cel definit, în planul înzestrării „tehnice", de prezența „crintei" (vas de lemn cioplit din lemn de paltin) pentru scurs cașul, a tiparelor de caș, a șeilor de lemn și a desagilor cu motive solare. Al treilea mare segment a structurii ocupaționale a poporului român este cel determinat de existența codrilor, la adăpostul cărora, de-a lungul istoriei, s-au practicat dealtfel și agricultura, în formele primare ale „runcurilor", „lăzuirilor" și „arșițelor" (ochiuri de pădure arsă în care se ara), și creșterea vitelor. Pădurea oferea însă și lemnul pentru case și biserici, unelte și mijloace de transport, lucrul lemnului fiind una dintre îndeletnicirile mereu însoțitoare ale românului, după cum și vînătoarea tot în ținuturile acoperite de păduri își avea principalele sălașe. Însemnele vînătorii se văd în costumul bărbatului din ținuturile Sucevei, cu tașcă de piele, cu corn de vînătoare pentru dat semnalele și cu cel din corn de cerb pentru ținut praful de pușcă, corn decorat cu rozete solare și deseori ghintuit cu metal ; la drum, la vînătoare, acasă, omul de pădure și de munte poartă cu sine baltagul, toiag și armă, dar și semn al bărbăției și independenței.

Există în tabloul portului popular românesc și costume oarecum episodice marcînd momente precise ale istoriei noastre, precis încadrabile ca epocă și ca spațiu de folosire, cum este faimosul costum de surugiu, päs-

C-da 5814 coala 6

trat doar în cîteva exemplare în muzeele noastre, dar ilustrat în multe stampe de epocă, adică din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ultim reflex al legăturilor strînse cu lumea Orientului a cărei stea începea să apună. Din dimie roșie cu găitane albastre, verzi, galbene, cu șireturi și canafi, cu harapnicul împletit din șuvițe de piele, costumul pestriț al surugiului, grăitoare expresie a înseși vremii sale de încrîncenare și tulburare, contrastează cu calmul degajat din portul alb, imaculat, al femeii din țara străveche a Hațegului, purtînd „șubă înfundată“, semn al arhaismului costumului, de regăsit tocmai pe platourile înalte ale Tibetului și ale Anzilor Cordilieri, una din dovezile evidente, și nu destul de folosite, ale vechimii și statorniciei noastre necurmate în Carpați. Portul hațeganei impresionează și prin pieptănătura cu „sucituri“ (codițe mici de păr împletite, căzînd de o parte și de alta a ovalului feței) acoperite de „ceapsa cu coarne“ peste care se întinde vălul alb de „geolgiu“. „Tolobonii“ (un fel de „cioareci“ femeiești pînă deasupra genunchilor) albi din picioare întregesc imaginea acestui costum arhaic, adaptat rigorilor climei și vieții montane, ce nu se va fi deosebit prea mult de cel purtat de femeile dacilor veițuind acum două mii de ani exact în acele locuri, și pe care cioplitorii în piatră meridionali nu le-au putut imagina pe spirala *Columnei lui Traian* decît în cămășile ușoare cunoscute lor din calda Peninsulă Italică. Cele două costume alăturate, surugiul și hațegana, reprezintă într-o insolită expresie plastică, luată din domeniul portului popular, cele două mari idei ale istoriei românești: tradiția netulburată depănîndu-și firul de două mii de ani, și întîmplările unei istorii pasionante ale trecătoarelor momente.

În alternanța acestor momente pe fondul continuu al existenței istorice a românilor determinată de mediu, evenimente și organizare social-economică, se străvede capacitatea extraordinară de adaptare necontenită și de supraviețuire într-un context istoric adesea ostil. Întru aceasta a folosit, dincolo de condițiile materiale și sociale, resursele remarcabile ale imaginației sale poetice,

subliniate în creația sa folclorică, așa cum a reieșit din scurtele citate. Toate marile momente ale anului agrar erau subliniate de practicarea unor obiceiuri ieșite din nevoile de muncă ale românului la anume epoci ale anului, cînd puterile pămîntului, ale ploii, ale cerului, erau solicitate întru rodirea solului și animalelor. La vremea solstițiului de iarnă, în pragul reînvierii naturii, sau la vremea celui de vară, în pragul coacerii pîinii, puterile benefice erau chemate, cu nesecată fantezie, să ajute omul și comunitatea străveche a satului devălmaș pornit să are sau să secere pe întreg întinsul pămîntului românesc: în țara Oltului cel mai harnic flăcău ieșea primul cu plugul, în zilele de început de primăvară, și avea de-a curmezișul pieptului, la mijloc și la picioare legături de paie și spice din recolta primă a anului trecut, pășind arar pe lîngă boi într-un ritm al fertilității; în miezul verii, de Rusalii și Sînziene, se desfășoară cel mai spectaculos și polisemantic dans românesc, Călușul, grupînd nouă bărbați în jurul unui vătaf, costumați anume, purtînd „boscele" (cătrințe) femeiești cu imagini antropomorfe, cu pinteni și zurgălăi la opinci, cu bete încrucișate pe piept, cu pălării împodobite cu mărgele; călușarii joacă dezlănțuit de nouă ori cîte nouă figuri, ceasuri întregi, respectîndu-și jurămîntul luat într-un context inițiatic; sensul ritual al călușului este neîndoielnic legat și de fecunditatea pămîntului; aceeași grijă de a face pămîntul să rodească este prezentă și în alaiurile „arnăuților" de Anul Nou din părțile Vasluiului, îmbrăcați în ițari groși încrețiți, încinși cu brîie late roșii și curele țintuite cu „bumbi" de alamă; iar în ținutul Botoșanilor, tot la vremea sărbătorilor de iarnă, satele sînt străbătute de „căiuții" îmbrăcați în „prostire" (cearșafuri) albe, cu clopoței și cu flori de canafi, beteală și mărgele, dansul lor invocînd aceleași forțe ale fertilității pămîntului. Și totuși, la un anume ceas, oamenii se îndreaptă spre dincolo. Plecarea trebuie însă pregătită și totul trebuie împlinit după datină:

„Și să te oprești
Ca să-mi tîrguești
Cu banu din mînă
Trei mahrame negre
Trei sovoane noi
Și trei chiți cu flori.

Și ți-or mai ieși
Tot trei voinicei,
Mîna-n sîn să bagi
Mahrame să tragi,
Să le dăruești
Vama să plătești.
Și ți-or mai ieși
Tot trei nevestele,
Mîna-n sîn să bagi
Sovoane să tragi,
Să le dăruești
Vama să plătești.
Și ți-or mai ieși
Tot trei fete mari,
Mîna-n sîn să bagi
Chiți de flori să tragi,
Să le dăruești
Vama să plătești".

Și iată cum viața românilor se petrece de la naștere la moarte, bucurîndu-se, muncind și trudind, fiecare după soarta sa, și plecînd apoi, mereu îmbrăcați în aceleași costume și totuși altele, potrivite cu locul și împrejurarea. O asemenea rotunjime a existenței unui popor surprinsă în toate fețele, bogate și variate, și adecvat exprimată în portul tradițional, nu poate fi decît rezultatul unei istorii îndeajuns de lungi și de rodnice ca să dea naștere unei trainice civilizații.

Omul și lutul

Relația între cele două elemente ale titlului de mai sus ar putea părea ambiguă și de aceea mă grăbesc a preciza că ea este foarte veche, una dintre primele stabilite între om și fragmente ale naturii. Ea pornește probabil de dincolo de „istorie“, spaima ancestrală suind treptat în „conștiința“ acelor ciudate ființe ce par a fi apărut de-a lungul marelui „Rift“ al Africii răsăritene, la Olduvai Gorge, acum 2—3 milioane de ani, derizorie durată dacă o raportăm la cele 5 miliarde de ani ai Pămîntului, ai Țărînii, ai Lutului. Acel Lut pe care unii dintre primii artiști ai omenirii l-au folosit la modelarea primelor figurine reprezenînd Omul și Animalele. Mitul modelării omului însuși din huma primordială a străbătut evii cei vechi ai omenirii ajungînd pînă la noi în tiparul cunoscut al Galateii, opera lui Pygmalion, care, om fiind, a rugat-o pe Afrodita să dea viață plăsmuirii sale de care se îndrăgostise. Ce aproape de vremea noastră și ce noi apar aceste legende privite în perspectiva devenirilor cosmice! și de aceea ce adevărate sînt ele în raport cu experiența practică a oamenilor recunoscînd pămîntului, țărînii, lutului, puteri generatoare de viață, stabilindu-se un fel de „solidaritate cosmobiologică“, între teluric, pe de o parte, și vegetal, animal și uman, pe de altă parte. Binomul Homo-Humus este de înțeles și ca întoarcere a omului în pămînt, dar și ca ieșire a lui din pămînt a toate și mereu născător în viziunea marilor cosmogonii și teogonii ivite în zorii umanității fructificînd imaginația creatoare a popoarelor, experiențe și intuiții desfășurate pe traseul de sute de ori milenar al antropogenezei. Legătura Omului cu

Lutul din aceste vaste construcții mito-poetice ale omenirii în întregul ei, născute din conceptualizarea experienței într-un stadiu „naiv" al cunoașterii, este o legătură concretă coborîtă din înălțimile abstracte în planul practicii.

Frînturile de credințe și de „cunoștințe" au fost sistematizate mult mai tîrziu, în secolul al XIX-lea și mai ales în cel de al XX-lea, dînd naștere teoriilor cu privire la istoria religiilor și a mitologiilor, bazate toate mai mult pe interpretarea textelor vechi scrise și a informațiilor culese în societățile „primitive". Bogăția corpusurilor privind aceste credințe contrastează cu puținătatea celor avînd ca obiecte tehnicile de prelucrare a materiilor prime, excepție făcînd ceramica, milioane de cioburi umplînd muzeele de arheologie din întreaga lume. Lutul muiat cu apă și frămîntat, amestecat cu nisip pentru degresare, modelat, uscat și ars, a întovărășit constant Omul, marcîndu-i pașii suind spre azi și însemnîndu-i devenirea în timp prin cel mai precis, dacă nu singurul, „calendar" al epocilor succesive, numite cu termeni criptici pentru ne-arheologi, după numele „siturilor" unde pentru prima oară s-au descoperit cioburile vaselor caracterizînd o anume perioadă cronologică și un anume spațiu geografic. Pentru a ne da seama de „subțirimea" timpului marcat de diversele „culturi" ceramice, este de ajuns să observăm că primele relicve ceramice sînt datate cam în mileniul al VII-lea î.e.n. și localizate în Orientul Mijlociu. Cei nouă mii de ani ai ceramicii, dintre care aproape opt mii sînt atestați și pe teritoriul românesc, reprezintă cam o treime din existența lui Homo Sapiens a cărui vîrstă este aproximată la 30 000 de ani (inclusiv noi, cei de azi), urmînd el lui Homo Faber ocupîndu-se mai ales cu așchierea uneltelor de piatră. Alăturînd aceste cifre, de ordinul miilor, de cele pomenite la începutul acestor rînduri, de ordinul milioanelor și miliardelor, putem judeca umilitatea cronologică a Omului și putem, în același timp, aprecia extraordinara varietate a operei sale, creată într-un răstimp atît de scurt și, mai ales, într-un ritm ce crește în progresie geometrică, accelerarea ritmului luînd proporții amețitoare în zilele noastre și imprevi-



zibile în viitor, dacă nu cumva este, în limbaj modern, propriu stadioanelor, un „finish".

Viaţa Omului şi a Lutului pot fi deci, într-un fel, privite ca o curgere paralelă, ele desfăşurîndu-se, probabil în ritmuri diferite, pe întreaga suprafaţă a globului, dar dezvăluind o neaşteptată unitate. Este destul să spunem că tehnicile ceramice folosesc unelte şi procedee foarte asemănătoare, tratatele de specialitate distingînd, de pildă, doar două tipuri importante ale roţii olarului : cel european (occidental la scară eurasiatică) cu ax lung între cele două discuri, ca să permită aşezarea olarului pe o bancă, şi cel extrem-oriental cu ax scurt, olarul aşezîndu-se uneori pe sol, lăcaşul roţii putînd fi săpat puţin în pămînt. Înaintea roţii olarului, modelajul blocului de lut muiat putea să se facă în mai multe feluri, cel din lungi suluri, urcînd în spirală de la fundul vasului spre gură, fiind cunoscut în Africa, Melanesia, America, dar şi în Europa, unul dintre ultimele centre aşa lucrînd fiind cel de la Deda, pe valea Mureşului, activ pînă în anii 60 ai secolului nostru. Fără roată s-a lucrat şi splendida ceramică neolitică de Cucuteni, Ariuşd, legîndu-se în spaţiu cu ceramica de Tripolie în Ucraina şi de aici, mai departe peste stepe, pînă în regiunile nordice ale Chinei.

O istorie completă a ceramicii româneşti nu s-a scris încă pînă acum, cu toate că împletirea, atît de strînsă, între viaţa poporului român şi cea a olăriei s-a desfăşurat necurmat pe teritoriul ţării noastre. Pe scurt, marile etape ale acestei istorii ar putea fi trasate începînd cu ceramica amintită de Cucuteni, trecînd apoi, peste milenii, la tradiţia olăriei traco-dace, păstrînd elemente esenţiale de formă şi decor, în care s-au înglobat, cu vremea predominînd, şi structuri formale şi ornamentale descinzînd din ceramica meridională grecească şi, mai ales, romană. Mai tîrziu, în ceramica românească au pătruns elemente ale ceramicii de lux bizantine care aduce cu ea coloritul smalţurilor orientale de la azuriul persan la roşul de Armenia. O complicată şi fascinantă istorie a spaţiului carpatic şi pontic — în care o anume izolare fundamentală a fost străpunsă la răstimpuri de vîlvătăile istoriei venite dinspre răsărit, miazăzi şi a-

pus — a făcut ca tradiţiile suprapuse de-a lungul mileniilor să poată fi regăsite cu uşurinţă în olăria românească de azi, cu adaptările şi transformările impuse de nevoile de viaţă şi de gustul populaţiei ţărăneşti, în care, însă, nu rareori, răzbat impulsuri ale vieţii urbane, de tîrg, ca şi cele ale vieţii de curte domnească şi boierească. Formele şi decorul ceramicii româneşti se înşiruie de-a lungul timpului, dublînd sau umplînd golul documentelor scrise, povestind într-un fel viu, emoţionant despre întîmplările istoriei noastre. Şi nu numai despre istorie ci şi despre viaţa noastră însăşi. Pentru cel ce ştie să se apropie de realităţile culturii populare româneşti, despre care un mare cunoscător al lor, Henri H. Stahl, recent mărturiseşte în *Amintiri şi gînduri...* marea lui mîhnire de a nu fi pus „în ordine tot ce gîndea despre cultura populară românească“ [1], pentru acela nimic nu poate fi mai emoţionant decît graiul tăcut al vaselor de pămînt, umile sau somptuoase, oglindind cînd clocotul răscolitor al vremurilor însîngerate, cînd molcoma desfăşurare a vieţii unui neam de agricultori şi de păstori, nevenit de niciunde, nemişcat, de mii de ani, pe aceeaşi vatră de munţi, cîmpii, păduri şi bălţi.

Lutul în forma obiectelor plăsmuite de om l-a însoţit şi, în parte, îl mai însoţeşte încă pe cel din România, de-a lungul întregii vieţi, putînd fi imaginată seria neîntreruptă de vase de pămînt ars trecînd de-a lungul vîrstelor omului. Ele se află în mîinile copiilor sub forma fluericilor, a jucăriilor de tot felul, animale, păsări, mescioare, scăunaşe, care, chipuri omeneşti, resturi, de fapt, din străvechea zestre de figurine preistorice, cu sensuri magice în „copilăria“ omenirii, rămase azi să dăinuiască în bîlciurile de ţară doar ca bucurii ale vîrstei celei mici. În floarea tinereţii, în anume zone din Muntenia, la ferestrele caselor unde erau fete de măritat se puneau străchini cu faţa la drum, iar acolo unde fata fusese peţită şi se logodise se întorcea strachina cu dosul la uliţă. Iar cînd avea loc nunta, vestirea se făcea de către „colăcari“ cu ploştile cu ţuică, semnul cel mare al evenimentului fi-

[1] Henri H. Stahl, *op. cit.*, Editura Minerva, 1981, p. 247.



ind ulcioarele de nuntă, vestite fiind cele lucrate la Oboga, de fapt niște mari „figurine“ modelate în chipul unor păsări (berze, găini) înconjurate de pui, simbol al fecundității. În Transilvania, interioarele caselor dau seamă de cîți fini are gospodarul respectiv, după numărul „olurilor de nănași“ prinse de grindă. La muncile cîmpului, în oalele cu o singură toartă prinsă de gură se ducea mîncarea celor ce arau, semănau sau secerau bucatele, iar în ulcioarele nesmălțuite se păstra apa rece. Încăperile în care se aflau vetrele și hoarnele unde se pregătea mîncarea ca și kilerele în care se păstrau alimentele, erau pline altădată de oale mari de fiert sarmale, de ulcele pentru „prins“ lapte, de strachini și taiere, de chiupuri mari pentru ținut untura, murăturile sau oțetul. Praznicele erau însoțite de zeci și sute de vase de pămînt în care se fierbea și se servea mîncarea, de ceșcuțe și căni pentru țuică și vin. Iar la petrecerea omului din această lume, vasele de pămînt erau iarăși credincioase însoțitoare, sub forma cănilor date de pomană. La capătul mormîntului, ultimul străjuitor al celui plecat era „cățuia“ cu tămîie. Marile sisteme de gîndire mitică și religioasă, elaborate uneori în superbe edificii poetice, aici își au rădăcinile, în tărîmul de graniță, insesizabil, dintre ființă și neființă, concretizat în mica mobilă de pămînt străjuită de „stîlpul“ cioplit în volume geometrice, de „sulița“ bradului tăiat și împodobit și de „cățuia“ fumegîndă răspînditoare de miresme. Iar amintirea celui plecat este măcar o dată pe an readusă printre cei rămași tot de către ulcelele cumpărate anume cu prilejul imensului Tîrg al Moșilor, atrăgînd în fiecare primăvară mulțimi de oameni lîngă grămezile de „oale de moși“ în toate orașele țării.

Privite din altă perspectivă, vasele de pămînt, cu multiplele lor funcțiuni și cu prezența lor continuă în viața tradițională, pot fi integrate în teoria modernă a comunicației, rareori fiind atît de clar rostul de „semne“ cu multiple și variate înțelesuri a unei categorii de obiecte, alcătuind aproape un limbaj codificat transmițînd privitorului și cercetătorului o seamă de informații precise cu privire la statutul și relațiile sociale ale comunității respective.

Nespus de grăitoare este însăși terminologia antropomorfică folosită în definirea diferitelor părți ale vaselor de lut : oala și ulciorul au o „gură", care la rîndul ei are „buză" ; „foalele" sau „pîntecul" vasului are cîteodată „țîță" sau „plisc" pe unde curge lichidul ; uneori „țîța" este așezată pe „coada" (îndepărtare de antropomorfism) sau „mănușa" vasului ; baza vasului se numește „fund", iar partea superioară, înălțată, „gît" ; oalele trebuie să aibă „glas" sau „zvon" curat și limpede ca să arate că sînt întregi și bine arse.

Cît de profundă este implicarea olăriei, deci a lutului, în viața tradițională țărănească din România se poate judeca și după numeroasele proverbe și zicători legate de meșteșugul olăriei și de produsele sale, alcătuind un capitol special al paremiologiei românești. Referindu-se la cele mai diverse aspecte ale vieții omului și relațiile sale cu semenii, se spune, de pildă : „a călca în străchini", „a plăti oalele sparte", „ulciorul nu merge de multe ori la apă", „nu-ți băga nasul unde nu-ți fierbe oala", „ajunge un ciomag la un car cu oale", „rîde hîrbu de oala spartă", și, în sfîrșit, cu înțelepciune, resemnare și concluziv „a se face oale și ulcele", aici probabil Constantin Noica avînd a desface firul în patrusprezece, pentru că „a face" înseamnă, în acest caz, exact contrariul, adică „a desface" existența omului, din al cărui lut se vor face viitoarele oale și ulcele, care iarăși se vor întrupa, în acord cu arihaicele credințe din vîrsta de aur a omenirii, totul fiind o ciclică reluare, aici mitologia ajungînd la aceleași concluzii cu știința modernă.

Opt milenii de artă ceramică

Una din cele mai mari expoziții de ceramică organizate vreodată la București, prin efortul conjugat și materialul adunat din aproape douăzeci de muzee din întreaga țară a constituit în lunile aprilie-iunie 1976, în sălile Muzeului național de istorie, o imensă arhivă, sistematic prezentată, a vieții istorice pe teritoriul românesc de-a lungul a opt mii de ani. Într-o viziune unitară întemeiată pe coroborarea faptelor de arheologie și etnografie, timpul existenței românilor și al strămoșilor lor se leagă, mileniu de mileniu, într-o desfășurare grandioasă, impresionînd prin unitate și continuitate. Vase și fragmente ceramice înlănțuindu-se cronologic și acoperind tot pămîntul românesc demonstrează fără putință de tăgadă că acest pămînt a fost una din cele mai vechi vetre de civilizație europeană, că nicicînd nu a putut rămîne pustiu, ci, dimpotrivă, a fost mereu locuit de o populație sedentară, de agricultori ce găsesc aici din belșug resurse de hrană într-un climat blînd pe un sol blagoslovit. Femeile și bărbații trăind aici, pe cîmpiile și dealurile acoperite de păduri, înăuntrul și în afara inelului Carpatic, au putut trece dincolo de nevoile imediate ale pregătirii și conservării hranei, fertilitatea solului, bogăția apelor și a pădurilor acordîndu-le răgazul necesar depășirii pragului de la asigurarea strictă a existenței la visarea creatoare și apoi la contemplarea surprinzătoarelor zămisliri de lut ars. Dincolo de interesul arheologic și de cel, mai mic, etnografic, expoziția ni s-a părut a fi o splendidă trecere în revistă a puterii de creație artistică pe teritoriul românesc de-a lungul unei impresionante suite de generații transmițîndu-și fără întrerupere harul creator. Forme, motive ornamentale și cu-

lori, reunite în vase de pămînt, alcătuiesc serii ce din punct de vedere arheologic se înscriu într-o ordine anumită, clasificate în perioade, epoci și „culturi“, dar care întruchipează în același timp structuri de gîndire artistică de mare rafinament. Există o continuitate și în desfășurarea cronologică a acestor structuri, deși, uneori, impresia dominantă este aceea a existenței unor momente de înflorire, alteori de stagnare, alteori chiar de involuție, cum ar fi timpul marelui ev întunecat, tîrziu, firește, al migrațiilor din secolele IV—VIII e. n., cînd nomazii stepelor nu au putut produce pe solul românesc decît o ceramică lucrată fără roată, dovadă certă, pentru acea epocă, a unei culturi materiale din toate punctele de vedere inferioară celei a populației autohtone daco-romane producînd o ceramică superioară. Existența perioadelor alternante, de înflorire și stagnare semnificativă pentru arta ceramicii, ar fi putut fi subliniată în expoziție prin scoaterea în relief tocmai a capodoperelor, chiar atunci cînd explicația strict arheologică a fenomenului nu este încă satisfăcătoare în stadiul de azi al cercetărilor și cunoștințelor. Vizitatorul s-ar fi oprit cu nesfîrșită încîntare, de pildă, în fața unui capac de vas din cultura Vădastra, de formă cilindrică, surmontat de un con ușor rotunjit, decorat în tehnica exciziei cu incrustații de pastă albă, motivele fiind meandre multiple continui și romburi minuscule ca niște dubli „dinți de lup“, întregul fiind definit de o mare știință a compunerii suprafețelor în care ritmul meandrelor degajă un calm atotstăpînitor. Sau în fața unei străchini din aceeași cultură Vădastra a cărei linie centrală ondulată, în relief, amintește, peste milenii, decorul aproape aidoma al străchinilor smălțuite țărănești din Hurezul zilelor noastre, împrejurare pe care organizatorii ar fi putut-o pune de asemenea în evidență. Vasele din cultura Gumelnița uimesc prin subtilitatea coloritului în alb și roșu, la care se adaugă grafitul, completînd tehnicile inciziei și ale reliefului. „Tablele de șah“ ale acestor vase, ce au uneori două gîturi unite printr-o suprafață unduitoare vădind perfecta stăpînire a meșteșugului modelării, sînt de un mare efect decorativ. Splendoarea coloristică a vaselor

de tip Cucuteni, volumele neașteptate ale acestei culmi a ceramicii universale, tulburătoarele probleme puse de prezența și circulația ei pe o imensă arie, atingînd către răsărit hotarele Chinei, toate acestea poate că nu pot fi rezolvate și explicate într-o expoziție acoperind o întindere atît de mare de timp, dar oricum frumusețea aceasta iscată din arderea pămîntului modelat de oameni ce au trăit pe meleagurile noastre cu cîteva mii de ani înainte s-ar fi cuvenit altfel pusă în valoare. Și la alte culturi, dar mai ales aici, s-ar fi putut insista, cu mult mai mult decît s-a făcut îndeobște, asupra plinului vieții spirituale a acestor foarte îndepărtați premergători dacă nu strămoși, greu fiind de presupus că o continuitate etnică acoperă perfect sau dublează continuitatea de civilizație și artă. Vasul „binoclu" — termenii arheologici găsiți deseori ad-hoc și rămași ca atare în virtutea inerției sînt uneori atît de prozaici —, cu decor simplu liniar policrom, de pildă, nu se poate să fi servit vreunei nevoi utilitare; forma sa am spune extravagantă cere o altă întrebuințare, care anume rămîne încă neștiută, dar se poate presupune că cei care găseau asemenea forme, necesitînd pricepere, timp, imaginație puternică, exercițiu îndelung, spirit creator extraordinar, aveau și alte cerințe decît acelea de a umple astfel de vase cu apă, să zicem. După cum nu credem că așa-numitul „suport" modelat în forma unei hore de trupuri înlănțuite, cu goluri ce ne duc cu gîndul spre sculpturile lui Moore, era destinat să suporte un alt vas. Fără îndoială, el face parte din seria de obiecte cultice, legate de cine știe ce ritual pierdut înțelesului și științei noastre, așa cum unui cult îi era destinat și așa-numitul „altar" de la Trușești, înalt de un metru și lat de un metru, impresionînd prin forța stilizării celor două figuri umane, cum crede Vladimir Dumitrescu, dar care poate să reprezinte și imaginea stilizată a două frontoane de case neolitice, împodobite cu decor în relief de tencuială și surmontate de figurarea craniului și coarnelor de bovine, așa cum în multe părți se mai practică și azi, interpretare în favoarea căreia pledează și cele două orificii ovale laterale, închipuind deschiderile ținînd loc de ferestre. Lis-

ta capodoperelor constituindu-se în momente de maximă înflorire a artei ceramice de pe teritoriul nostru se mai poate completa, firește, cu produsele ceramicii dacice sau cu cele ale lumii grecești din preajma Daciei și cu exemplarele strălucite ale ceramicii noastre medievale pînă la ceramica țărănească din secolele al XIX-lea și al XX-lea, ilustrînd tocmai ideea continuității de gîndire artistică. În cuprinsul acestei gîndiri se înscriu și „semnele" decorului, prezente în expoziție ca un frumos capitol, bine organizat, dar din care ni se pare că nu se justifică lipsa unuia din cele mai frecvente și mai pline de semnificație motive, cel al simbolurilor solare, în multiplele sale variante. La acest capitol al „semnelor", al „scriiturii" s-ar fi cuvenit să se alăture mai insistent și mai demonstrativ motivele decorative de pe vasele scoase din săpături de cele de pe produsele olăriei țărănești, împlinindu-se în acest mod și lacunele de interpretare și punere în lumină a „gîndirii" în genere, nu numai artistică, inclusă în decorul vaselor din diferitele culturi, desfășurate în atîtea milenii de existență a unor comunități de agricultori, cunoscători ai naturii și de aceea înclinați să venereze forțele care ajutau pămîntul să rodească și neamului omenesc să se înmulțească. Riturile legate de cultul fertilității generale, a zeiței-mame, a soarelui, a taurului, exprimate în formă artistică după cum atestă atît semnele de pe vase, cît și nenumăratele figurine antropomorfe și zoomorfe, puteau căpăta o extensiune mai mare în prezentare, implicînd firește și explicarea adecvată, științifică a dispărutelor credințe. Universul de gîndire al acestor lumi și epoci dispărute în zarea istoriei s-ar fi dovedit mai bogat și mai nuanțat decît seria de vase presupuse a fi servit doar împlinirii nevoilor imediate. Contemplînd aceste opere de artă din lut ars, nu se poate să nu ne gîndim ce efort uriaș de cunoaștere a tehnologiei închid aceste simple vase și în același timp să nu remarcăm puținătatea, mai degrabă sărăcia instrumentarului tehnologic, limitat la cîteva unelte între care cea mai „complexă" este roata olarului. Restul, pieptenele, cornul, micile bețigașe de împuns, și printre „unelte" degetele omului folosite la alveolarea bîrnelor, au ră-

mas aceleași de mii de ani. Cu aceste unelte, iar foarte multă vreme fără ele, au fost făcute capodoperele de ceramică, dintre care unele, inclusiv vasele de Cucuteni, trebuie să fie considerate, cu totală îndreptățire, mai mult opere de sculptură, de modelare, decît lucrări de olar. Nesfîrșita varietate de forme și decor, realizate pe teritoriul relativ mic al României, cu puținele unelte pe care le știm, este una din dovezile de inventivitate și de geniu ale minții omenești. Astăzi se întîmplă la fel : olarii Mischiu și Vicșoreanu din Hurez fac sute și mii de vase, care nu seamănă nici unul cu celălalt. Dar ca și azi, și în trecut nu toți cei ce făceau vase erau artiști. O selecție și din punctul de vedere al reușitei artistice, despresurînd capodoperele din marea masă a produselor ceramice, este o altă problema a viitorului. Ierarhizarea valorilor pe scara desăvîrșirii artistice, implicînd participarea esteticii și a istoriei artei alături de arhiologie și etnografie, va putea să dezvăluie, pe lîngă continuitatea istorică, permanenta efervescență a gîndirii poetice în sînul concepției despre lume și viață a celor ce au locuit și locuiesc binecuvîntatul pămînt al României.

Culoarea în arta populară

În urmă cu aproape douăzeci de ani, un complex expozițional preponderent tehnic cuprindea, aproape surprinzător, o mare desfășurare de obiecte de artă populară în care vizitatorul poposea, pe neașteptate, ca într-un golf al liniștii colorate : era cea de a treia bienală de artă populară adăpostită într-un *patio* odihnitor amintind curțile interioare ale așezărilor țărănești din preajma Branului sau de pe obcinele Moldovei de Sus. Una din punțile de legătură între universul tehnic și artă era culoarea.

A spune „artă populară" înseamnă, în vorbirea curentă, a spune și „culoare". Conceperea colorată a obiectelor de artă populară a devenit o obișnuință de simțire și gîndire. Coloritul acestor obiecte, — poate cel mai exterior și mai direct sesizabil aspect dar nu cel mai puțin profund, ci, dimpotrivă, rezultat al sedimentării extrem de lente a preferințelor poporului pentru anumite culori —, poate constitui și el un criteriu de judecată estetică și de grupare a obiectelor independent de funcție și de materie primă. Treoerea prin colecții de artă populară este, întotdeauna, o călătorie cromatică de un farmec inegalabil, oferind prilejul unor rare satisfacții de ordin vizual, plină de descoperiri ce au uimit și au atras de atîtea ori în trecut și care continuă să exercite și azi aceeași fascinație.

O decantare milenară a gamei cromatice a condus, în spațiul de simțire și înțelegere românească a artei, la culori vii, dar niciodată țipătoare și la culori molcome, dar niciodată mohorîte. Alăturarea de culori neașteptate este făcută cu o știință admirabilă ce transformă contrastele în armonii. Ca în orice mare artă și în arta țărăneas-

că efectele sînt obținute cu un minim de mijloace de expresie. Poate părea surprinzător, dar una din cele mai extinse familii de culori în arta populară românească este cea a gri-urilor în infinite nuanțe. Obiectele de artă populară din Moldova au treceri de-abia simțite de tonuri cenușii prinse între alb și negru. Albul costumului din străvechea țară a Vrancei este punctat de cusăturile cenușii-negre de pe mîneci și de pe guler, la care se adaugă strălucirea gri-argintie a fluturilor de metal. Țintele mari, dreptunghiulare, de metal de pe chimirele bărbătești sînt cenușii și răspund cenușiului metalic de pe vasele de ceramică neagră de la Marginea-Rădăuți cu sclipiri de oțel pe fond de plumb. Sumanul „argintiu" de Roman tăiat în stofă groasă de lînă seină are liniile croielii însemnate de găitane negre, la fel cum bondițele de Tg. Neamț sînt tivite cu blană brumărie, delicată tonalitate gri-albăstruie. Departe, tocmai în celălalt capăt de țară, în părțile Mehedinților și Doljului, costumul femeiesc cu vîlnic negru împodobit cu beteală grea de argint și cu cămașă de pînză albă cu altiță cusută în motive miniaturale cenușii este o excepțională realizare artistică. Alături de această supremă distincție de colorit, întemeiată doar pe combinarea nuanțelor de gri, gingașă și dificilă culoare, se zărește și albastrul adînc al scoarței moldovenești și banta roșie saturată a cătrințelor negru-verde stins-argintii, amintind, parcă, ceea ce se spunea despre un mare artist ca Petrașcu : „Nu putem încă prețui valoarea și distincția acelor subtile armonii cenușii, în care intrau toate nuanțele de griuri, și care se acordau așa de bine cu notele discrete de albastru, de roșu surd și potolit, așa de scumpe artistului". Și poate că din aceleași insondabile straturi pornesc și armoniile delicate de griuri și „alternanțele de griuri argintii și bruniuri întunecate" din „Pădurea de fagi" a lui Andreescu ca și griurile subtile din pictura lui Ciucurencu, a lui Almășanu și a altor maeștri români ai culorii. Boarea coloristică nuanțată pe griuri ale acestora se regăsește pe broderia pieptarelor zise „cu muced" de Năsăud, denumire în care geniul popular a topit inexprimabilele tonuri ale florilor de mucegai, transpuse în fili-

C-da 5814 coala 7

grana poeziei de Arghezi. Apropierea tonurilor este de-a dreptul tulburătoare dacă ne oprim la pictura pe sticlă. O anumită școală a acestei picturi, cea de pe valea Sebeșului din sud-vestul Transilvaniei, are ca bază coloristică îmbinarea de griuri ce-și exercită patina și asupra tonurilor ușor verzui și argintii folosite cu înaltă știință de meșterii țărani. Impresionantă și adînc semnificativă este această capacitate a poporului român, pe întregul pămînt al patriei, de a extrage din exuberanta paletă a naturii esențele cele mai rare, cele mai instabile, acordate pe plan muzical cu acele surprinzătoare sferturi de ton din folclorul românesc.

O a doua familie de culori în arta populară românească este cea a roșurilor, prezente în nesfîrșite variante pe tot întinsul țării. În sud, cu deosebire în Banat și Oltenia, roșul scoarțelor are tonurile pline ale roșului mediteranean de purpură. Pe cămășile de Vîlcea sau de Vlașca ca și pe scoarțele din dealurile subcarpatice meridionale, roșul se închide și se adîncește luînd nuanțele vișinei putrede și a vinului negru. Înspre cîmpiile Bărăganului și ale Dobrogei, soarele pare că pătrunde în țesăturile roșii adăugîndu-le reflexe ce bat ușor spre portocaliu. Roșul potolit moldovenesc se însoțește cu rozuri închise și cu tonurile ciclamenei, combinate pe altițele cămășilor din părțile Bacăului. Aceleași tonuri de roz și ciclamen pătrund și dincolo de munți pe cătrințele din Năsăud și, alături de roșul intens, pe zadiile maramureșene. Ceramica din Baia Mare are motivele desenate în roșu pătlăgea, amintind Rhodosul. Costumul de pe valea Arieșului este luminat de zadia roșie ca „para focului". Roșul închis și strălucitor accentuează liniile elegantului costum de Tîrnave, după cum șuvițe înguste de roșu brăzdează cîmpul alb al sumanelor de Pădureni. Gama roșurilor este aproape fără sfîrșit în vestitele picturi pe sticlă transilvănene.

Familia galbenurilor este cea mai puțin răspîndită în arta populară românească. Galbenul este așezat cu discreție în subțiri cusături pe cămășile bărbătești și femeiești din Munții Apuseni, delicatețea motivelor trans-

formîndu-le aproape în niște caligrame. Galbenul strălucitor, cu intensități solare, luminează ulcioarele de Oboga și Hurez din Oltenia, ca și străchinile din Moldova și de pe valea Izei din Maramureș. În țesături, galbenul este o apariție ceva mai tîrzie, remarcabile fiind ca efect coloristic cătrințele din cîmpia Dunării, de pe lîngă București, și cuverturile cu alesături geometrice din Banat, a căror cromatică de factură modernă se armonizează cu orice îndrăzneli de culoare ale picturii contemporane.

O anumită căldură străbate chiar și tonurile reputate ca „reci" ale spectrului solar, așa cum se întîlnesc ele în arta populară românească. Verdele liniștit al scoarțelor moldovenești, folosit mai ales ca fond, și micile accente în tonuri verzi utilizate rar și cu multă măsură în împodobirea gulerelor de cămăși, nu sînt niciodată stridente. Ulcioare de Pisc din Muntenia centrală sau de Obîrșa și Tîrnăvița din Hunedoara au partea superioară colorată într-un verde de strălucirea smaragdului. Spiralele multiple de piele de pe cojoacele de Dăbuleni din Oltenia, sau broderia de pe cojoacele moldovenești sînt colorate în tonuri slabe de verde.

Albastrul, scump și rar pînă în ultimul secol, înnobilează scoarțele oltenești, muntenești și moldovenești, colorează canceele și farfuriile transilvănene. Pe cămăși apare ceva mai tîrziu, în cusături mici și discrete. Alături de albastru pătrunde, în ultimul secol, în arta populară și familia tonurilor violete, ca pe cătrințele din Rucăr-Făgăraș, în care combinația de violet și mov este uimitor de modernă. În ținuturi altădată izolate și în care s-au păstrat forme arhaice ale artei noastre populare, cum este platoul Pădurenilor din Hunedoara, violetul își face loc pe cusăturile de pe mînecile cămășilor acoperite cu bogate cusături.

Esențială însă în arta populară nu este numai înregistrarea prezenței cutărei sau cutărei culori, în diferitele ei valori și tonalități, ci alăturarea lor și, implicit, dozarea lor. Din acest punct de vedere, caracteristica fundamentală a artei populare românești este un anumit simț al măsurii și al reținerii cromatice, ceea ce-i con-

feră o ținută am spune clasică. Poate că aici ar trebui căutată o componentă esențială a așa numitului „specific național“, dar care va trebui definit într-un mod mult mai precis decît putem sugera noi aici prin caracterizările probabil juste, dar sigur vagi, de mai sus. Din acest tezaur de sensibilitate, cultivat secole de-a rîndul, urcă înțelegerea superioară a lumii culorilor pe care o mărturisește, atît de luminos, pictura românească modernă.

Universul domestic românesc

Dintru început să însemnăm marginile acestui univers : este vorba de cel al lumii rurale, tradiționale, așa cum l-au ilustrat obiectele aflate într-una dintre cele mai interesante expoziții organizate în decursul ultimului deceniu de complexul muzeistic denumit, de scurtă vreme, Muzeul Satului și de artă populară : „Instrumentarul casnic tradițional în bucătăria populară românească“ (decembrie 1978 — ianuarie 1979). Trecînd prin fața celor cîteva sute de obiecte de cele mai diferite forme și întrebuințări legate de desfășurarea vieții zilnice, privitorul era dus fără voie cu gîndul la uriașa experiență practică și tehnică încorporată în acele umile, în aparență, obiecte, la șirul secolelor ce au trebuit să se urmeze, uneori grupate în milenii întregi, spre a da naștere uimitoarelor întruchipări din lut, lemn sau metal. Ele, acele nobile și foarte simple obiecte, alcătuiau la un loc un impresionant și de neclintit corpus de documente, atestînd nu anii de domnie și cei ai bătăliilor fie ele și strălucite ale marilor domnitori ai țărilor medievale românești și nici opera de pace a acelorași domni ziditori de monumente celebre, ci atestînd însăși viața necurmată a agricultorilor și crescătorilor de animale, a meșterilor fierari și lemnari a olarilor, a „poporului“ într-un cuvînt, viețuind în Carpați, la Dunăre și pe țărmul Mării Negre, mult înainte de a fi unit într-un stat de către Burebista. Expunerea acelor obiecte de „instrumentar casnic“ era de fapt un tratat de istorie purtat pe coordonatele moderne ale demografiei istorice, ale antropologiei culturale și sociale, ale funcționalității, ale indestructibilei unități dintre artă și tehnică, dintre artă și meșteșug, și era însăși istoria românească

în curgerea ei continuă. Ce altceva decît începuturi ale istoriei evoca un obiect ca „țestul“, formă ciudată de clopot întors modelat din lut de mîini femeiești la anumite zile ale anului („ropotinul țestelor“), purtînd însemnele enigmatice ale „coarnelor de berbec“ transformate cu vremea în „frunze“ ale unei flori stilizate ? O „formă“ folosind la coacerea pîinii făcută din grîul cu bobul greu al fertilei Cîmpii Române din sudul Olteniei și Munteniei, de-a dreapta și de-a stînga Oltului, în Romanații și Teleormanul vecin ascunzînd încă atîtea vestigii ale neoliticului și bronzului din părțile dunărene ale României. De la elementara formă a țesutului, lutul lua în succesiunea anilor formele diverse ale atîtor alte vase servind la pregătirea hranei, putîndu-se face o clasificare „instrumentală“ a acestor forme, părăsind clasicele împărțiri în ceramică smălțuită și nesmălțuită, sau de tradiție dacică sau romană, și optînd pentru forme destinate „păstrării“, „fierberii“, „coacerii“ sau „prăjirii“. O asemenea clasificare, întristînd poate într-un fel pe istorici și pe cei de artă, este însă conformă cu nevoile, recunoscute, ale proiectării de forme pentru uzul epocii contemporane în materie, deloc neglijabilă, a inventarului „bateriilor culinare“ apropiindu-se tot mai mult de profilul laboratoarelor. Este una din posibilitățile teoretice de conexiune existente între design și artă populară. Exemplele de adaptare a formelor și decorului la funcțiile vaselor de lut sînt numeroase în categoria vaselor de lut din expoziție : tripodele perfect echilibrate (ar putea fi cu folos lucrate în serie de industria noastră ceramică), cănile înalte de o mare frumusețe din Moldova, chiupurile din Argeș etc.

Ce altceva decît permanențe ale istoriei românești sînt „sărărițele“ din coajă de copac, sau „podișoarele“ (dulapuri) din lemn de fag horjit sau cofele și donițele folosite pentru strînsul și preparatul laptelui la stîni, obiecte de lemn de cele mai variate forme ilustrînd imensa prezență a pădurii „românești“ în viața poporului nostru, pădure oferindu-i nu numai material pentru case și biserici, unelte și vase, ci și vitală resursă economică și strategică, stăpînind timp de secole destinele

celor trei țări medievale românești de o parte și de alta a Carpaților? Nu numai crestăturile, ca însemne ale unor, de multe ori, uitate, mituri și credințe, vorbesc despre marea vechime a acestor obiecte ci și, aș spune, mai ales, formele lor vădind o îndelungă și inteligentă adaptare la necesitățile diversificate ale unei complexe vieți economice în care agricultura cu ramurile ei (viticultura, pomicultura) juca un rol primordial, dar la care participa și păstoritul, albinăritul, pescuitul, lucrul la pădure, reflectînd recunoscuta realitate a caracterului mixt al economiei rurale tradiționale românești. Marea serie diversificată a obiectelor de lemn din casa țărănească românească de la munte, de la deal sau de la cîmpie, atestă în primul rînd sedentarismul unei străvechi populații agricole care generații după generații a avut timp să aducă necesarele corecții unor forme simple dar de o mare utilitate, rezolvînd deseori cu eleganță utilități elementare. Așa îmi pare a fi seria de „lingurare“ din Transilvania, plăci de lemn perforate cu cuțitul, pentru susținerea lingurilor de lemn, de o admirabilă simplitate tehnică și de o mare frumusețe plastică, apropiindu-se de design prin variația amănuntelor aplicată la o serie mare. Un exemplu „clasic“ de design în sfera artei populare, sau mai bine-zis a culturii populare, este „tronul“ de dus mîncarea la cîmp, construit de meșterii lădari în același chip ca obișnuitele hambare sau lăzi de zestre din lemn de fag horjit, dar a cărui formă a fost substanțial și ingenios schimbată pentru a putea încăpea între loitrele căruței umblînd pe interfluviile din cîmpia Burnasului și Boianului, din aceleași meleaguri ale cîmpiei păduroase ale Vlașcăi și Teleormanului. Lada de dus în căruță are o formă trapezoidală, funcția dictînd drastica transformare a formei, evidențiind maleabilitatea gîndirii tehnice populare, paralelă celei a designerilor moderni.

Ce altceva decît reflectarea condițiilor istorice mereu schimbate este seria ustensilelor de metale, de la arhaicele „pirostrii“ și „frigări“ asemănîndu-se lănciilor, lucrate din fier, ce vor fi fost aidoma în epoca fierului dacic, trecînd prin „caii“ și „mițele“ de fier, servind spri-

jinirii butucilor de lemn pe vatră, la fel ca sub șemineurile castelelor medievale, pînă la căucele și tingirile, siniile și ghiumurile de aramă, cu decor ciocănit, vorbind direct, prin forme și motive ornamentale, de contactele prelungite ale țărilor românești cu arta și meșteșugurile din lumea complexă a Orientului, deseori retopite, la figurat dar și la propriu, în atelierele orășelelor sud-dunărene și balcanice, în multe din ele „meșteri mari“ fiind aromânii, moștenind tradiția romană și bizantină, pe care au adus-o cu ei și la nord de Dunăre? Ca și în prelucrarea lutului și lemnului, și în cazul prelucrării metalelor, este evidentă „tipizarea“ flexibilă a obiectelor, capabile să sufere modificări deseori importante pe o schemă unitară spre a veni în întîmpinarea nevoilor variate ținînd de condițiile concrete de lucru pentru exercitarea diferitelor îndeletniciri. Este absolut impresionantă gama formelor pe care le pot îmbrăca unelte atît de simple cum sînt sapa, lopata, securea sau ciocanul, variantele acestora, la scara întregii țări, numărînd zeci și zeci de „repere“, ca într-un catalog bine pus la punct a vreunui atelier de design modern. Și toate acestea, la fel ca într-un manual de estetică industrială, ținînd în permanență seama nu numai de ergonomia uneltelor ci și de înfățișarea lor, frumusețea unei securi de Vărzari (Bihor), de pildă, fiind tot atît de desăvîrșită ca și bine calculata ei eficiență, calități ce au recomandat-o timp de secole tăietorilor de pădure din Carpați pînă pe coastele Adriaticii.

Iată o serie de condiții ale artei și tehnicii populare ce se pot rodnic întîlni cu cele ale design-ului, înspre folosul industriei noastre ce ar trebui să învețe atît din experiența milenară a meșterilor populari, cît și din cea a designerilor noștri ce, firesc, se află în avans față de producția zisă de „serie“, care deseori rămîne pe pozițiile vetuste ale unei comodități ce numai modernă nu este.

Dincolo de încîntarea produsă de vederea acelor minunate „umile“ obiecte de folosit lîngă vatră, purtîndu-ne pe coordonatele istoriei românești într-un trecut îndepărtat dar și pe simezele actuale ale raportului din-

tre artă, tehnică și meșteșug, într-un cuvînt ale design-ului, ele, obiectele, repun într-un mod anume înțelesul și limitele „artei populare". Aproape tot ce se află expus in sala de la Muzeul Satului sînt obiecte lucrate de meșteri specializați și nu de țărani. Fierari, arămari, lemnari, tîmplari, dogari, lădari, olari, sînt meșteri cu statut precis în sinul comunităților lor și pe scara îndeletnicirilor omenești, creatori de artă și tehnică strict individualizați, lucrînd după canoanele admise de străvechi confrerii și bresle, chiar atunci cînd nu erau scrise. Dacă vreo sărăriță sau vreun lingurar, sau vreo furcă, pot fi lucrate eventual și de „amatori" din rîndul țăranilor trăitori la poalele și în sînul mare al codrului românesc, nici lăzile de zestre, nici pirostiile, nici una din oale nu pot fi produse decît de meșteri evident profesioniști. Așa-zisul „amatorism" al artei populare trebuie privit cu circumspecție, termenul nepotrivindu-se nici femeilor-țesătoare, înalt profesionalizate și lucrînd pentru nevoile de viață ale familiei lor și nu pentru proprie și gratuită delectare. Tot așa după cum design-ul modern exclude, prin rigoarea impusă de tehnologia avansată, orice idee de amatorism. Iată, încheind cercul, cîteva gînduri prilejuite de o expoziție care prin obiectele ei a apropiat și mai mult, pe scara procedeelor, două categorii istoricește depărtate : „arta populară" (denumire tradițională pentru un fenomen mult mai complex decît se acceptă în genere) și design-ul.

Intuind și meditînd asupra adîncului înțeles al lucrurilor, al obiectelor făurite de noi și trăind alături de noi, iar uneori, depărtîndu-se de noi, de n-ar fi să judecăm decît evidenta lor supraviețuire, Lucian Blaga își mărturisea odată bănuiala, citată recent într-un context semnificativ de un estetician :

Ascultă, tu, un cuvînt, ascultă ce bănuiesc
despre lucruri. Cît țin hotarele,
ele ne-ncearcă, ne împresoară, ne iscodesc.
Suntem împrejmuiți de atotștiutoarele.

Lumea obiceiurilor de iarnă

Venind din adîncurile istoriei pămînturilor de la Carpați, Dunăre și Marea Neagră, cu rădăcini, după opinia multor cercetători, coborînd mult dincolo de începuturile poporului român, atestîndu-i astfel străvechimea și statornicia neabătută, obiceiurile sau datinile de iarnă alcătuiesc o lume întreagă în care românii, cu mic cu mare, se regăsesc în preajma zilei celei mai lungi a anului vechi, întîmpinîndu-l pe cel nou, sărbătorind reînvierea presimțită a firii, aducînd prinos de bucurie celor plecați din astă lume. De la Moș Ajun, șase zile înainte de Anul Nou, și pînă la alte șase zile după acesta, se petrecea în douăsprezece zile și nopți o imensă rotire a vremii și a vieții, în care amintiri străvechi, uneori din primele vîrste ale omului, erau evocate în formule și în ceremonii păstrînd înțelesuri mai depline sau trunchiate, colorînd într-un chip aparte trăirea comunităților românești și nobila lor spiritualitate. Trecerea vremii a făcut să se contopească într-un caier, deseori părînd încîlcit, nenumărate fire ale existenței unui popor foarte vechi de agricultori și de păstori, stînd din vechi pe pămînturile cultivate ale celei mai vechi vetre de civilizație agrară europeană și bătînd în același timp, în urma turmelor și a chervanelor, drumurile și cărările munților și plaiurilor, ale văilor marilor rîuri, la adăpostul de nepătruns al pădurii românești, drumuri și cărări întinse ca o rețea enormă de la capul Matapan al Peloponezului grecesc pînă în Valahia nordică din Carpații polonezi. Regăsindu-se mereu între ai lor pe marea arie traco-dacică, vorbind de la o vreme aceeași limbă a Romei imperiale, locuitorii României Orientale și-au păstrat ființa istorică, limba și obiceiurile pînă în vremea noastră. Atunci

cînd romanii statorniceau Calendele lui ianuarie în care Saturnaliile și Dies Natalis Solis invicti erau momente de maximă intensitate a trăirii colective a noului an, ei nu făceau decît să reia, în cadru codificat și imperial, practicile cu mult mai vechi ale cultului lui Dionisos, zeitate localnică a tracilor, precum și cele de timpuriu pătrunse în spațiul carpato-danubiano-pontic ale cultului solar mithriac adus de soldații romani din Orient, practici ce erau, la rîndul lor, transfigurări ale mult mai vechilor simțăminte de spaimă și uimire a oamenilor în fața micșorării treptate a zilelor din preajma solstițiului de iarnă, cînd însuși soarele părea a muri treptat, istovindu-se și pălind. Trecerea de pragul terifiant al dispariției soarelui și înmugurirea speranțelor odată cu creșterea din nou a puterilor sale a dus cu vremea la intuirea caracterului ciclic, la izbucnirea nestăvilită a bucuriei de a trăi, speranță veșnic reînnoită și totodată veșnic umbrită de aripa dispariției, sentimente și gînduri prinse în formulele colindelor românești. Iar numele însăși al acestora, colindă, atestat și sub forma rotacizată „corindă", în Apuseni, sau, și mai interesant „colindră", pe valea Calbei în ținutul Tîrnavelor, izbitor de asemănător cu provansalul „Calendros" amintit de Al. Rosetti (1920), este dovada transmiterii directe din latinescul „calendae", din care, pe filieră slavă (ucrainienii avînd „coleda" luată din latină) a derivat și o „colindă". Dar amintirea spațiului românesc originar, cel al cuprinsului Romaniei Orientale înglobînd și țărmii calzi ai Mediteranei, trăiește și prin imaginea chiparosului, arbore al tărîmurilor meridionale, în colindele muntenești și dobrogene, ca acesta din Muscel, de pildă :

„La doi meri și la doi peri
Este-un pat mare-ncheiat,
Cu scînduri dalbe de brad,
Cu stîlpii de chiparos,
Chiparos verde frumos..."

sau ca în colindul tot muntenesc cules de G. Dem. Teodorescu :

„Mai d-a rînd cu el
Scrisu-i jelțurel,
Jelț de chiparos
Cu miros frumos“.

ambele citate de Ovidiu Bîrlea (*Folclorul românesc*, 1981) care găsește aceeași imagine și dincolo de munți, în țara Oltului ținînd de vechea Țară Românească medievală, dar în care depărtatul „chiparos“, nevăzut și necunoscut, se transformă în, altfel, neînțelesul „pipăruș“:

„Crescutu-mi-o, crescutu-mi-o
Frumos lemn de pipăruș,
Da-n cracii de pipăruș
Este-un leagăn de mătase“

(cules de Traian Herseni, în *Forme străvechi de cultură poporană românească*, 1977). Aceeași amintire a spațiului romanic oriental întreg sprijinit de coastele calde ale Adriaticii, ale Bosforului și, firește, și ale Mării Negre, răzbate și în colindele dobrogene, dar și în cele bihorenești hunedorene, atît de depărtate de mare, dar atît de intens romanizate, prezentă fiind marea în colindele *Ciobanul și Marea, Marea și Pomul, Marea și flăcăul. Dulful mării, (Colinda românească*, 1981), toate mărturisind intensa circulație românească dintre munte și mare, pe un pămînt ale căror drumuri le erau românilor din totdeauna cunoscute și pe care le străbăteau cu sentimentul localnicului tulburat, e drept, din timp în timp, de cei noi veniți dinspre stepele euroasiatice, atrași tocmai de strălucirea lumii romane întîi, la cea a Bizanțului apoi.

Toate acestea se suprapun însă peste stratul mai vechi, cel din care apăruse și Dionisos într-un tîrziu, înainte de el milenii la șir întîmpinarea soarelui murind și înviind, la răstimpuri egale, prilej de nemăsurată mirare și de naștere a miturilor cosmogonice, făcîndu-se prin apariții legate de reprezentările animalelor sacre descinzînd din mentalitățile insondabile ale orizonturilor preistorice. Ursul, cerbul, capra, apar și azi în fantasticele cor-

tegii ale celor douăsprezece zile din preajma Anului Nou, coborîndu-ne în zările trecutului. Toate se contopesc în marele act și spectacol al colindatului, petrecut pe trepte diferite ale vîrstei omului și în felurimea diversă a peisajului românesc, și nu de puține ori am fost martorul tulburat al desfășurării acestei istorii mitice materializate în forma, mișcarea, sunetul și cuvîntul, făcute și rostite de făpturi omenești și de altele întruchipate de nesecata lui fantezie preluîndu-le din imensul depozit al memoriei colective a neamului românesc. Începutul l-au făcut însă totdeauna copiii.

Pițărăii de pe Jaleș

Era în seara Ajunului, într-o iarnă uscată și rece; se mai auzeau pe atunci bătînd piile, erau încă vreo zece, mînate de apa neînghețată a Jaleșului, trecînd prin Arcanii și Cîmpofenii moșnenești; stăteam în casa veche de bîrne de stejar a Stoichiteștilor, geamul fiindu-mi luminat de focul neostoit al povernei, din care răzbăteau mirosul lemnelor ude arzînd și cel al licorii albegălbui, calde și aburinde. Pe tîrnaț am auzit tropotit de pași mărunți și glasurile unei cete de copii pînă în zece ani au rostit strigînd subțirel:

„Hai ieșiți cu colăcei
Că veniră pițării,
Hai ieșiți cu colacii
Că veniră dracii“.

„Dracii“ nevinovați și conștienți de importanța actului ce-l oficiau, purtau în mîini vergele subțiri de alun, cu coaja crestată în zigzaguri lăsînd să se vadă albul lemnului; cu bețele, numite în Gorj și ele „pițărăi“ sau în alte părți „colinde“, copiii ațîțau focul de pe vatra de sub corlată, bogăția jarului prefigurînd dărnicia anului viitor și, implicit, pe cea a gazdei:

„Amin, amin,
Dă-mi colacu și cîrnatu

Să mă duc la altu ;
Cîte cuie pe casă
Atîția galbeni pe masă ;
Cîte scîntei în foc
Să de Dumnezeu noroc.
Amin, amin,
Colacu și cîrnatu
Că mă duc la altu"

Zîmbetul serios al copilăriei plutea pe tîrnațul casei cele vechi din Arcani de unde se auzea șopotul ușor al Jaleșului și, departe, bătăile piilor lucrînd vara și iarna pentru că Jaleșul nu îngheață niciodată ; de aici plecau dimierii — între care și gazda mea, nenea Ionică Stoichițescu și consoarta sa, Constanța — plecau pînă la Dunăre cu carele încărcate cu dimii marcate de jumătăți de țăncușe de lemn, semne de recunoaștere și de măsură din familia răboajelor. Pițărăii, casa de bîrne de stejar, piua, povarna, Jaleșul, nenea Ionică în cioareci, fînăria, toate făceau parte dintr-un mod străvechi de viață funcționînd încă ; azi sînt un capitol de istorie sau etnografie. Pițărăii din Arcani au pus în traistele lor colăcei, nuci, mere, și au primit și cîte un bănuț. În acea noapte de Ajun, nenumărate cete de copii ziceau „ajunul", „bună dimineața", „colindișul", „neațalușul", „colindeața" în Oltenia, Muntenia, în sud-vestul Transilvaniei și în Banat, unde pițărăii recită versuri multe, cu același zîmbet, rudă bună a înțelepciunii ironice românești :

„Bună ziua lui Ajun,
Că-i mai bun-a lui Crăciun,
Că-i cu miei, cu purcei,
Cu copiii după ei,
Buni sărsărăi !
Dă-ne alune,
Că-s mai bune,
Dă-ne nuci,
Că-s mai dulci,
Dă-ne poame,
Că ni-i foame
Că sîntem pițărăi !"

și după această invocare generală, urma cinstirea gazdei și urările augurale pentru anul ce venea :

„Să trăiești, gazdă, cu sănătate
Să ne umpli traista cu bucate,
Să trăiască găzdărița,
Să ne umple căpița,
Să ne dea cîte-o prescură,
Să ne ștergem pe la gură.
Vă poftim din nărav vechi
Butea plină de curechi
Și un vas de vinars
Să lunice pe grumaz !
Cîte cuie sînt pe casă,
Atîția galbeni pe masă !
Și voi să vă veseliți
Și pe noi să ne poftiți".

SORCOVA DIN ȚARA LOVIȘTII

În mica țară a Loviștii călătorul poate intra pe valea Oltului fie prin frumoasa așezare strînsă a Cîinenilor, fie pe drumul îngust de la mînăstirea Cornetului, ambele căi urcînd înspre grupul de sate ascuns al Boișoarei, Tifeștilor și Perișanilor, cu multele lor cătune, de unde pe un drum de înălțime, unde cineva argumentase că ar fi fost Posada medievală unde la 1330 Robert d'Anjou, craiul Ungariei, fugea din fața românilor îmbrăcați în sarici, se trece pe la Sălătrucu spre cetatea de scaun a Argeșului. În aceste sate străvechi, făcînd, geografic, istoric și etnografic, legătura între Țara Românească și posesiunile acesteia de peste munți (țara Oltului sau a Făgărașului), obiceiurile păstrează multe din vechile lor alcătuiri. În noaptea Anului Nou, sau chiar în dimineața primei zile a anului, cete de copii purtînd în trecut, dar și azi, rămurele înmugurite de măr, din întinsele livezi ale locu-

rilor, sorcovesc în versuri săltărețe atingînd cu rămurica pe cei ai casei :

„Sorcova, vesela,
Să trăiți, să-mbătrîniți,
Ca un măr, ca un păr,
Ca un fir de trandafir,
Ca merii, ca perii,
În mijlocul verii ;
Ca vița de vie
La Sfîntă Mărie.
Tare ca piatra,
Iute ca săgeata,
Tare ca fierul,
Iute ca oțelul.
Vacile lăptoase,
Oile lînoase,
Porcii unsuroși,
Copiii sănătoși.
Cîte cuie sînt pe casă,
Atîția galbeni pe masă.
La anul și la mulți ani !
Să trăiți și să ne dați bani !“

Sorcova de hîrtie colorată a luat locul mlădițelor verzi și gingașe purtînd, în mugur, rodul viitor. Dar urarea de rodnicie și versurile s-au transmis și însoțesc sorcovele copiilor de orășeni, ce pot fi văzuți și pe străzile Bucureștilor în prima zi a Anului Nou.

SEMĂNATUL DIN FUNDUL MOLDOVEI

În satele și orașele Moldovei dar și în cele ale aromânilor din depărtata Macedonie și din Epir urările de Anul Nou se fac de copiii ce umblă cu „Semănatul“ aruncînd spre gazde boabe de grîu, orz, păpușoi sau, mai recent, orez. Într-o iarnă îndepărtată, pe cerdacul aco-

perit de zăpadă al unei case mari construită din trunchi lungi de brad roșcat, înălțată spre sfîrșitul secolului trecut în Fundul Moldovei, sat mare din obcinele Bucovinei, doi copii m-au „semănat“ rostind :

„Să ningă,
Să plouă,
Să picure rouă,
Și grîu să-ncolțească,
Bogat să rodească !
S-aducă nădejde
Trecînd de primejde.
Copiii să crească
Mulți ani să-nflorească
Ca merii,
Ca perii,
În mijlocul verii
Și-n timpul primăverii,
La anul și la mulți ani !“

CHIRALEISA, ROADĂ'N GRÎU, DE LA SÎRBI (Maramureș)

Numele, ciudat la prima vedere, este o deformare populară a grecescului „Kiriem eleison“, reprezentînd una din suprapunerile creștine pe străvechiul substrat păgîn de credințe și aplicat obiceiului de a colinda al copiilor în preziua sfîrșitului ciclului de douăsprezece zile, deci la cinci ianuarie, practicat mai rar în Moldova, frecvent în nord-vestul țării, cu osebire în Maramureș și țara Crișurilor. Copiii purtînd o nuia împodobită cu panglici, flori de hîrtie și clopoței, intră în curte, strigînd „Țurailesa ! nană me !“ ocolesc casa, grajdul, cotețele, pomii, de cîte trei ori, intră și în casă și ocolesc asemenea masa încărcată cu bucate și recită :

„Chiraleisa, leisa !
Grîu de primăvară

C-da 5814 coala 8

Și prin pod și prin cămară
Și prin tindă și p-afară ;
Cîte paie în coteț,
Atîția pețitori s-aveți,
Cîte pene pe găină,
Atîția pețitori la Irină ;
Cîți cărbuni în vatră,
Atîția pețitori la fată !
Chiraleisai, Doamne !"

Cu aceasta, rolul copiilor, în ciclul obiceiurilor de iarnă, ia sfîrșit, după ce au fost prezenți la începutul, în toiul și la sfîrșitul celor douăsprezece zile, făcînd urările sortite să aducă belșug de sănătate oamenilor, de rod bogat animalelor și plantelor, dînd cuvînt speranțelor și grijilor străvechi ale unui popor de agricultori și crescători de animale de-a lungul mileniilor trecute.

PLUGUȘORUL

Este unul din obiceiurile arhaice legate și el de practicarea agriculturii, fiind la origină un rit de fertilitate ce încerca să provoace bogăția recoltelor prin practicile magiei imitative. În toate satele Moldovei, dar și în cele ale Munteniei și Dobrogei, mai rar în Transilvania, alaiul Plugușorului din ajunul Anului Nou este un uriaș prilej de veselie populară, ceata de pînă la douăzeci de flăcăi și oameni maturi parcurgînd ulițele așezărilor, intrînd din curte în curte, inscenînd un adevărat spectacol cu o bogată recuzită incluzînd de multe ori un plug aievea, tras de boi sau, mai des, chiar de flăcăii din ceată, însoțit uneori de mugetul „buhaiului" construit dintr-o cofă de lemn jucînd rolul unei cutii de rezonanță, cofa fiind acoperită de un rotocol de piele de oaie întinsă prin mijlocul căreia trece un smoc de fire lungi de păr de cal, de care trăgînd un flăcău cu mîinile muiate în borș se produce un zgomot asemănător cu mugetul buhaiului de

unde și numele. Ceilalți flăcăi poartă harapnice din care pocnesc puternic, tălăngi și clopote, zgomotul însoțind urarea rostită de un urător cu voce sonoră, fiind menit să îndepărteze și spiritele rele bănuite a da tîrcoale gospodăriilor acum, la schimbarea anului. Întreg alaiul desfășoară pe rînd muncile agricole, de la arat și semănat pînă la recoltat și facerea colacilor, totul petrecîndu-se sub conducerea lui „bădica Troian", reminiscență istorică a împăratului roman, plugar neîntrecut în imaginația colectivă a poporului și ctitor de țară. Cele 5—700 de versuri rostite cu neabătută însuflețire sînt punctate de hăulituri, pocnete și mugete, sunet de tălăngi, constituind o atmosferă greu de uitat pentru cei ce iau parte la relatarea nemaiauzitelor întîmplări în care se inserează tot felul de aspecte, portrete ale muncilor satului și ale personajelor caracteristice : negustori, fierari, vrăjitori, morari, pînă în finalul de un haz imens în care urătorii rîd de ei înșiși și de întregul spectacol, subliniind tocmai această latură a acestuia, semn al trecerii unei mari porțiuni de timp de la ritul arhaic la veselia comunității :

Măi băiete, măi băiete,
De unde-ai învățat aste cuvinte ?
Din țara nemțească
Unde pițigoiul a învățat carte latinească.
Dar noi nu sîntem de ici de colea,
Sîntem de la Buda Veche
Unde mîța streche.
Azvîrliți băieți cu barda
Și retezați-i coada.

. . . .

Nu sîntem de ici de colea,
Sîntem tocmai din Golești
Unde lapte nu găsești,
Cum îl mulge-n tîrg îl duce,
Plîng mîțele de la cruce.
Nu credeți că sîntem niscaiva săraci,
C-avem și noi patruzeci și patru de pogoane de vie,
Tocmai în deal la Mișelie,
Numai iepurele chiar le știe.

Şi nu sîntem niscaiva săraci,
Avem şi noi patruzeci şi patru de poloboace,
Fără funduri, fără doage.
Am mai ura ce-am mai ura
Dar ne uitarăm cam la vale,
Şi vedem că vremea-i tare
Şi n-avem măcar mantale,
Şi sîntem cu pielea goală,
Căci puse mîna hoţul de Angheluţă
Şi le dădu lui Ion Toduţă.
Am mai ura ce-am mai ura,
Dar ni-e c-om însera
Şi ne-aşteaptă la casele noastre
Nevestele frumoase,
Cu pupezele fripte,
Cu caragaţe umplute,
Cu gîşte îmbrobodate.
Să nu credeţi că sîntem săraci,
C-avem şi noi dugheană la uliţă,
Învelită cu turtiţă
Şi cu paie de ovăz,
Cînd pui mîna pică jos.
Şi cu paie de negară,
Ne bate vijelia mai rău ca afară.
Am mai ura ce-am mai ura,
Dar ni-e c-om întîrzia,
Departe de bordeiele noastre,
Pe la casele dumneavoastră,
C-avem să trecem
Hopuri hopurate,
Văi nenumărate,
Munţi mari întunecoşi,
Mai rămîneţi boieri sănătoşi".

Este o adevărată cronică a vieţii colectivităţii, cu indicarea stărilor sociale şi economice, cu referiri directe la întîmplări ce vor fi fost reale sau vor fi fost inventate în numele unei morale colective operînd pe loc, totul învăluit în puternica undă de umor specific poporului român care trage de multă vreme învăţăminte şi de la

bine și de la rău. Invenția verbală este remarcabilă, iar alăturarea de momente grave, pătrunse de solemnitatea practicării riturilor aproape uitate, de momentele de satiră socială, de autoironie a grupului, conferă totului un ritm dramatic netăgăduit. Darurile oferite urătorilor, băutura consumată, mișcarea vie, recuzita plastică și sonoră, fac din Plugușor un eveniment de neuitat pentru participanți, asigurînd transmiterea tradiției de la generație la generație.

COLINDATUL

Temeiul obiceiurilor de iarnă, ca manifestare folclorică de o mare vechime și de un vast sincretism operat în perspectivă istorică dar și în extensiune spațială este Colindatul, text cîntat, cu pasaje recitate, însoțit de muzică instrumentală, gestică și aspecte de plastică populară. În timp ce aria Plugușorului era în principal dincoace de Carpați, cea a Colindatului acoperă aproape întreaga țară, cu o prezență ceva mai slabă în Moldova. Colindatul, ca și celelalte obiceiuri dealtfel, dar într-un chip și mai apăsat, este reflectarea fidelă a organizării sociale a grupului respectiv, în speță a satului românesc, cu diferențierile sale istorice și geografice. Rolul principal îl joacă așa-numita „ceată" de flăcăi, unitate socială de mare interes, asupra căreia s-a oprit atenția a numeroși cercetători ai culturii populare românești, fiind prilej totodată de incursiuni comparate în sociologia și folclorul sud-estului european, dar și a Europei centrale și răsăritene. Viața cetelor are momente de desfășurare precisă, știindu-se pentru unele zone, cum ar fi țara Oltului, datorită studiilor lui Traian Herseni, modalitățile de constituire, de dăinuire și de desfacere a acestor grupări cu pondere deosebită în viața satelor românești. La fel și modalitățile de colindare sînt diferite, cunoscute fiind, de pildă, colindele însoțite de bătaia „dubelor" din Hunedoara, sau colinda „în patru părți ale lumii" ce are

loc în centrul Transilvaniei, unde ceata se urcă pe o înălțime din preajma satului la miezul nopții sau „întrecerile“ între cetele de feciori colindători ș.a.m.d.

În ce privește aspectul muzical, trebuie să amintim că ceata se împărțea în două, cîntîndu-se antifonic, cele două grupe cîntînd alternativ, răspunzîndu-și într-un fel una alteia. Cîntecele erau însoțite și de strigături ca :

„Dă pe dubă cît de tare
Să răsune gheața-n vale...
Vină, nană, dă cîrnații,
Dacă nu te joacă dracii“.

Sincretismul colindelor se manifestă prin prezența în textul și în desfășurarea obiceiului a unor momente și elemente ținînd atît de nuntă cît și de înmormîntare, sugerînd, încă o dată, marea vechime a obiceiului.

Colinda se desfășoară în ziua de Anul Nou conținînd urări indirecte într-un fel, vorbind despre însușirile bunilor gospodari, despre binefacerile vieții familiale, despre voinicia tinerilor, frumusețea fetelor, fiind în total un codice de recomandări izvorîte dintr-o lungă practică socială și istorică. Intrarea colindătorilor în casă este marcată de versuri gingașe, într-un limbaj arhaic de mare savoare, ca aceasta dintr-o colindă din munții Apuseni :

„Și ne lasă, gazda-n casă,
Noi în casă c-om intra-re
Flori pe masă-om scutura-re
Și masa s-o zgrumura-re
Și gazda s-o bucura-re.
Și-mi fiți, gazde, sănătoși,
Și-ncai gazde veseloși“.

Colindele conțin însă și nenumărate simboluri, aluzii la fapte ce ar părea depărtate, la întîmplări din alte sfere ale vieții sociale, elemente de basm și de baladă, toate la un loc prilejuind o stufoasă clasificare a temelor de colind.

O simplă parcurgere a zecilor și zecilor de „tipuri" de colinde poate să sugereze bogăția realității sociale și istorice, a inspirației purtată de aripile fanteziei, ale fantasticului și chiar ale oniricului, a imensului material de diverse sorginți ilustrînd contactele culturale ale poporului român, transfigurate toate în versurile simple dar încărcate de o nespusă, mare poezie. Una din cele mai complete și mai recente clasificări (1981) grupează 217 tipuri în zece cicluri (colinde protocolare, cosmogonice, profesionale, de tinerețe și dragoste, familiale, de curte, moralizatoare, biblice și apocrife, colinde-baladă, colinde-cîntec), ilustrînd neasemuita varietate a unui folclor încă plin de vitalitate.

Poezia răzbate în oricare din categoriile colindei, alegerea fiind greu de făcut între nenumăratele variante din întreaga țară. Iată un fragment dintr-o colindă transilvăneană închinată gazdei bătrîne :

„Pe scaune șede-re
Dragi boieri bătrîniu.
Deasupra pă masă-i
Măru măgdălinu,
Mîndru a-înfluritu.
Printre flori de-argintu
Boarea d-abura,
Merii legăna,
Merele pica,
Masa să-ncărca.
Dragi boieri bătrîniu
La masă șezînu
La mere strige-re
Pin mînuri, pin sînuri".

Lumea obiceiurilor de iarnă românești poate fi întîlnită aievea în zilele din preajma Anului Nou, nu numai în satele ci și în anume orașe ale României, în care la răstimpuri au loc uriașe adunări de colindători, de măști, urși, cerbi, capre, căiuți, reunind mii de participanți în adevărate carnavaluri ale bucuriei populare cu temei

în străvechea tradiție de viață istorică și de muncă a poporului român. Cine s-ar nimeri la astfel de sinteze folclorice cum sînt cele de la Sighetul Marmației din Maramureș sau de la Iași, Botoșani, Vaslui ori Slănic în Moldova, ar putea asista la desfășurarea fabuloasă a fanteziei poetice a unui întreg popor înzestrat cu darul rar al transpunerii întîmplărilor lumii acesteia și a celei imaginate de dincolo, în spectacol feeric de grandioase dimensiuni.

FERESTRE SPRE TRECUT

Semne ale spațiului și timpului social

Semnele, să le spunem, plastice au alcătuit din totdeauna un element important al vieții sociale a oamenilor desfășurată în diferite condiții de mediu natural și construit. În același timp tot „semne" marcau și marchează în sfera culturii populare tradiționale o serie de evenimente intervenite în viața individului și a comunităților. Marea majoritate a acestor semne s-au format de-a lungul timpului, fiind modelate de datele concrete ale istoriei și ale piesajului geografic și reflectînd concepția despre lume și viață a poporului român. Prin îndelunga tradiție ce stă la temelia lor, tradiție urcînd deseori pînă în epoca de formare a poporului român și nu de puține ori, dincolo de această epocă, aceste semne sînt într-un fel mărturii ale dăinuirii noastre în spațiul carpato-danubian-pontic. Născute din nevoile de viață ale unei populații de agricultori și crescători de animale, sedentară prin excelență, ele s-au manifestat în toate domeniile principale ale existenței sociale. O străveche experiență de viață social-istorică a făcut ca aceste semne să aibă la poporul român dintru început un caracter să spunem „laic", legat nemijlocit de necesitatea practică, de a marca și de a da un înțeles unui anume fragment, sau cutărui moment din viața omului și a grupurilor sociale respective. Era firesc deci, ca semnele religioase să fie aproape total absente în existența socială și istorică românească de caracter străvechi, așa cum lesne se poate observa din parcurgerea, chiar sumară, a diferitelor domenii ale artei populare românești, atît de bogată și în care se poate constata un amplu repertoriu de motive decorative, de „semne" în fond. Constatarea aceasta a fost făcută, explicit sau implicit,



încă de, relativ, multă vreme, nici unul din cercetătorii importanţi ai artei populare româneşti nelegînd creaţia plastică populară de imaginile religioase.

Ca să începem chiar cu domeniul prin excelenţă implicat în viaţa religioasă, cel al bisericilor de lemn, al icoanelor pe sticlă sau al crucilor şi troiţelor, vom observa că tocmai el furnizează unele din cele mai demonstrative dovezi ale detaşării creatorului popular de idealurile sau de reprezentările religioase. Nu este vorba să negăm apartenenţa şi chiar practica creştină a poporului nostru, realitate istorică de necontestat şi dovadă importantă a continuităţii şi latinităţii noastre, terminologia de bază religioasă a românilor fiind de origină latină, ci doar să subliniem că ele se grefează pe un fond de idei şi de reprezentări ancestrale, de tradiţie evident precreştină, fond care este de presupus că poate coborî cel puţin pînă la strămoşii noştri direcţi, traco-daco-geţii. Este destul să amintim în acest context că în foarte multe din cimitirele româneşti crucile nu vin decît să dubleze străvechiul semn funerar al „stîlpului". De la stîlpii micuţi din Oltenia pînă la cei din Dobrogea şi Moldova, şi de la stîlpii cioplţi cu rozete solare din ţara Făgăraşului la cei monumentali de la Loman şi de la Şugag din părţile Sebeşului, sculptaţi în volume geometrice care îi fac să semene cu *Coloana infinită* a lui Brâncuşi, într-un fel prefigurînd-o, întreaga gamă a stîlpilor româneşti, de care sînt legaţi fără îndoială şi cei secueşti, reprezintă o cu totul altă concepţie despre viaţă şi moarte decît însemnul crucii. O concepţie care a fost exprimată în limbaj poetic în marea creaţie populară orală românească de valoare universală, *Mioriţa,* în care, după o opinie, se regăsesc forme precreştine ale ritualului de înmormîntare.

Imagini precreştine însoţesc de asemenea construcţiile vechilor biserici de lemn româneşti. Se ştie că atît în interior — consolele susţinînd arcurile pe care se sprijină bolta semicilindrică a naosului —, cît şi la exterior, — capetele grinzilor de sub streaşină şi de pe pridvorul din faţa intrării, — se află cioplite în lemn masiv capete de cai, reminiscenţă străveche legată de cultul soarelui. Dealtfel, imaginea soarelui, stilizată în

diverse moduri, apare cu o mare frecvență chiar pe ancadramentele ușilor de la intrarea acelorași biserici de lemn românești. După cum tot simbolul solar apare pe aproape toate categoriile de stîlpi și de cruci funerare românești, avîndu-și rezervat, în cazul crucilor, locul central de la îmbinarea celor două brațe.

Într-un domeniu înrudit, cel al ritualului de înmormîntare, trebuie să amintim de asemenea existența „bradului“ ca simbol al nunții pentru tinerii decedați înainte de a se căsători. Ritualuri precreștine practicate încă între cele două războaie, în zone etnografice izolate ale României, au atras reacția aproape violentă a bisericii oficiale încercînd să împiedice practicarea lor.

Concepția populară, pragmatică și optimistă, despre viață și moarte își găsește o expresie elocventă și în picturile murale ale bisericilor vechi țărănești, fie ele de lemn sau de zid. În interiorul bisericilor maramureșene, dar și în cele oltenești sau moldovenești, elementele laice prezente în pictură sînt foarte numeroase, toate păcatele, de pildă, și sancționarea lor de către slujitorii iadului fiind evidente citate din viața comunității sătești ; morarul necinstit, cîrciumarul care „botează“ vinul, meșterii fierari sau lemnari care greșesc lucrul, omul ce fură din brazda vecinului, femeia necredincioasă, toți și toate sînt înfierați cu un puternic spirit satiric din care nu lipsește nici aluzia socială, păcătoșii fiind mai ales reprezentanții păturii hrăpărețe a satelor.

Iar pe pereții bisericilor oltenești, în interior, sînt înfățișați la locuri de cinste, ocupînd mari spații, ctitorii moșneni ai lăcașurilor, îmbrăcați în costume populare, constituind în acest mod și un foarte important document istoric și etnografic pentru evoluția costumului țărănesc. Pe frizele pictate sub streașină apar scene de o mare diversitate inspirate de asemenea din viața rurală neavînd nici o legătură cu practica sau sentimentul religios. Așa sînt ctitorii-panduri călări de la biserica din nordul Olteniei sau țiganul ursar jucînd cu ursul, chipul unui vînător însoțit de ogari, ciobanul cu oile și atîtea altele, alcătuind o imagerie plină de farmec și de haz de un caracter cu totul laic.

Celălalt domeniu important al imagisticii o constituie în arta populară românească picturile pe dosul sticlei. Și aici elementul laic este mult răspîndit, începînd de la înfățișarea Nativității într-un decor rustic românesc, inclusiv turma de oi cu ciobanul cîntînd din fluier, pînă la Maica Domnului torcînd caerul de lînă prinsă în furcă de tors românească și pînă la popularul Sfînt Ilie călătorind într-o căruță autentică făcută de vreun meșter rotar.

Crucile sau troițele de drum românești sînt încărcate de aceleași simboluri solare precreștine și nu au nimic cu imaginile figurative ce pot fi întîlnite în țările vecine nouă, în care cultura populară poartă amprenta puternică a religiei oficiale catolice.

Deosebit de semnificativ apare faptul că pe obiecte aparținînd aproape tuturor domeniilor artei populare românești, crucea ca atare este foarte rar reprezentată. În vastul domeniu al arhitecturii populare unde ne-am fi așteptat ca acest simbol să prezideze la intrarea în casă sau în gospodărie, așa cum apare la alte popoare vecine, constatăm că locul și rolul de apărare și de benedicțiune în același timp este deținut de simbolurile solare sub forma rozetelor și vîrtejelor de diferite tipuri. Este aproape o imagine obișnuită aceea a ușilor și porților gospodăriilor străjuite de aceste străvechi însemne. După cum casa și curtea sînt păzite de imaginile antropomorfe cioplite sau tăiate în lemn și așezate pe coama acoperișului casei sau al porții, sau de imaginile avimorfe, frecvente mai ales în Oltenia. Alături de soare și de om, pe porțile gospodăriilor apare și arborele vieții, de asemenea reminiscență dintr-o mentalitate și concepție precreștină.

Dintre piesele de mobilier pe care apar aceleași semne nelegate de religie, un rol deosebit, atît prin semnificație cît și prin decorativism, îl joacă lada de zestre, nelipsită din vechiul interior românesc. Pe unele din cele mai vechi exemplare, mai ales în nord-vestul Olteniei, Gorj și Mehedinți, dar și Moldova, apar, alături de rozete solare, imagini antropomorfe stilizate, brăduți, și unele ciudate semne în forma unor coarne

sau spirale prelungite, considerate a reprezenta simboluri ale fertilității.

Marea categorie a textilelor țărănești, incluzînd ștergare, perne și, mai ales, scoarțe, cunosc același alfabet geometric al simbolurilor precreștine, niciodată neputînd fi văzută crucea, cu toate că tehnica țesăturii realizată în fire ce se întretaie perpendicular ar fi putut favoriza apariția acestui motiv, după cum favorizează un semn înrudit, dar mult mai vechi, acela al „vîrtejului" cu patru brațe, care apare pe glugi și scoarțe din Hunedoara, de pildă, dar și pe alte piese.

Iar toate obiectele de artă populară întrunite în ansamblul interiorului țărănesc, alcătuind un tot organizat de veche tradiție, sînt grupate sub semnul utilului și al decorativului, și nu cel al religiozității. Se știe dealtfel că în casa țărănească românească, spre deosebire de casele populațiilor slave vecine, nu există un așa zis colț „sfînt" în care să fie aglomerate icoane, ci acestea, atunci cînd există, sînt puse sub grinzile tavanului, constituind o friză decorativă strălucitoare.

Firește, multe din cele amintite fac parte din stratul vechi al culturii populare românești, dar există numeroase „spații" și „momente" contemporane ale existenței sociale în care sînt prezente asemenea semne. De pildă la terminarea unei case, mai precis la punerea căpriorelii acoperișului, se înalță de meșteri dulgheri o ramură verde, un brăduț, înfășurat într-un ștergar. Este momentul important, marcat, al terminării unui nou cămin, al întemeierii unei noi familii. Nu mai intrăm în domeniul vast al nunților populare, unde hainele protagoniștilor poartă de asemenea anume „semne", după cum și diversele momente ale unei nunți sînt marcate de alte semne. Plecarea tinerilor recruți prilejuește, în unele zone din țară, manifestări speciale; în Crișana, de pildă, flăcăii își pun la pălărie un buchet special din flori artificiale lucrate în ateliere specializate.

În domeniul public, există azi o tradiție formată deja, de a marca intrările în județe sau în anume localități prin porți triumfale, de stil local, sau prin mari

efigii ale județului localității respective. După cum locurile importante ale fîntînilor, cișmelelor, sînt marcate de construcții sau imagini de caracter local, așa cum știu că se întîmplă, într-un mod reușit, în județul Bacău.

Toate acestea nu sînt întîmplătoare. Ele reflectă o concepție despre lume și viață și o tradiție a creației plastice populare care se manifestă și azi puternic. Important însă este ca ele să fie întîi cercetate și cunoscute bine și apoi aplicate, pentru a nu cădea pe panta prostului gust, aflat totdeauna la pîndă.

Plastica antropomorfă în arta populară

Idealul clasic al tipului uman la care vechii greci ajunseră în urmă cu două mii de ani și care trăia de patru secole în Europa o nouă viață datorită Renașterii stăpînea atotputernic chiar și în mediile artistice cele mai îndrăznețe ale epocii. Însă, în deceniile opt și nouă ale secolului trecut, părerile de mult statornicite cu privire la felul cum trebuie reprezentat omul în artă aveau să sufere transformări decisive. Nașterea secolului al douăzecilea era însoțită de o profundă schimbare a concepțiilor artistice, schimbare care avea să ducă la anihilarea totală a vechiului mod de reprezentare a omului. Aproape în același timp, tulburătoare coincidență, se descoperea o lume artistică necunoscută, a cărei măiestrie rămasă pînă azi neegalată continuă să fie neexplicată. În anul 1879, în împrejurimile satului Santillana del Mar de lîngă orașul spaniol Santander, au fost observate pentru prima oară pe plafonul grotei care va deveni celebră sub numele de Altamira picturi și desene de o perfecțiune ce a împiedicat treizeci de ani experții să recunoască originea lor preistorică. Peste alte cîteva decenii, cunoscutul critic de artă englez Herbert Read recunoștea nu numai eminența supremă a acestei arte dar și modernitatea ei : „Misterul — pentru că aceasta rămîne un mister — este că în acel stadiu de dezvoltare a omului, arta reprezentării a putut să atingă un grad de rafinament care ulterior n-a mai fost depășit niciodată. Poate să se tăgăduiască această afirmație. Dar, ținînd seama de suprafața grosolană pe care pictau artiștii, de natura primitivă a uneltelor și culorilor lor, îndemînarea de care au făcut aceștia dovadă în cele mai bune desene din peșterile de la

Altamira, de la Niaux și de la Lascaux, nu este inferioară celei, de exemplu, a unui Pisanello sau a unui Picasso"[1].

O suită de descoperiri în Africa de Sud și în Magreb, în Franța, Spania, Carelia și Siberia, au extins considerabil aria acestei lumi artistice noi. La efortul istoricilor de artă s-a adăugat cel al etnologilor, al istoricilor și filozofilor culturii. Numele lui Frobenius se leagă de reprezentările plastice ale popoarelor africane[2], care în multe privințe continuă aproape neschimbat străvechiul filon preistoric. Cercetarea acestei arte a dus la constatarea suprinzătoare a coexistenței în timp și spațiu a două moduri fundamentale de reprezentare : geometrismul și realismul. Cu aceasta o nouă mare problemă a fost inserată în istoria artei : care dintre cele două moduri este mai vechi. În ambele sale ipostaze această artă a declanșat o adevărată reacție în lanț în lumea modernă a artei din secolul al XX-lea, sau poate că a servit drept fundamentare și justificare istorică tendințelor artei moderne. Fapt este că se operează o apropiere stranie între creațiile celor mai înaintați dintre artiștii moderni și cele ale artiștilor de acum 20 000 de ani sau ale celor din straturile etnografice ale culturilor populare contemporane.

Este inutil să indicăm aici seria nesfîrșită a asemănărilor ce se pot face între arta abstractă a vremurilor noastre și cea preistorică sau populară, cu toate deosebirile de epocă și de ambianță social-tehnică a celor trei domenii de arte. Dar nu ne putem opri de a sublinia similitudini și identități de concepție și tratare între arta contemporană occidentală și arta populară românească, tocmai pentru că ne ocupăm de această artă în special și tocmai pentru că diferențele între cele două medii în care au fost elaborate respectivele opere de artă sînt esențiale. Iată, de pildă, platoul de cera-

[1] Ashley Montagu, *Les premiers âges de l'homme* (titlu original englez : *Man, his first million years*), Verviers (Belgia), 1964, p. 218.
[2] Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas*, Zürich, 1933.

C-da 5814 coala 9

mică al lui Picasso închipuind *Fața Lunii*[3] (1947, Muzeul din Antibes) și o strachină lucrată la Horezu cam prin 1950. În acest caz există o aceeași idee de a reprezenta schematic fața omenească încadrată în conturul oval sau circular al vasului plat. Este, fără îndoială, greu și îndrăzneț de a împinge analogiile prea departe dar celebrele nasuri lungi ale lui Modigliani, deasupra unor guri mici, plasate într-un contur liniar al feței, așa cum se pot vedea în portretele: *O fiică din popor* (colecție particulară din Paris)[4] și *Jeanne Hébuterne* (soția artistului, 1919, colecția Pierre Lévy, Troyes)[5] își găsesc o surprinzătoare replică în acel modest portret incizat pe un coșuleț din scoarță de copac lucrat în Gorj. Concizia extremă a acestei imagini de femeie, ductul sigur al nasului lung și concav, realizat prin tăietură, gîtul și decolteul construit ca într-un alt tablou al lui Modigliani, *Femei stînd pe scaun* (colecție particulară din Paris)[6], ne fac, fără voie, să ne gîndim la destinul diferit a doi artiști ținînd fără îndoială de același fel de a înțelege chipul omenesc, dar parcurgînd traiectorii diverse ale vieții, în medii diverse. Este poate, de asemenea, greu să pretindem a îngloba aceste nume în aceeași „familie de spirite“, dar nu este mai puțin adevărat că o anume concordanță între felul de a înțelege și reda fața omenească se poate constata la oameni, atît de diferiți prin origine și formație. Este adevărat, pe de altă parte, că exemplele de artă populară românească date constituie cazuri particulare ale acestei arte. Felul acesta de reprezentare a feței omenești se întîlnește destul de rar în creația țărănească din România, unele dintre ele fiind doar unicate în colecțiile muzeale. De aceea, tratarea lor va avea uneori un caracter analitic, asemănător cu cel obișnuit în critica de artă

[3] Georges Ramié, *Picasso, Pottery*, Ney York-Paris, 1962, planșa 5.

[4] San Lazzaro, *Modigliani. Portraits*, New York-Paris, 1957 planșa 4.

[5] *Ibidem*, planșa 8.

[6] *Ibidem*, planșa 11.

plastică, tocmai pentru a pune în valoare singularitatea formelor decorative.

A vorbi însă de Modigliani, Picasso, și de maeștrii anonimi din Gorj și Pisc-Pucheni, de la mijlocul secolului al XX-lea, înseamnă a sări cu bună știință peste cîteva milenii de dezvoltare a artei figurării omului. Pe teritoriul României această artă are o strălucită tradiție și se leagă, în diferitele ei încrengături, de cele mai vestite arii de civilizație și artă ale omenirii. O cronologie exactă nu poate fi stabilită în momentul și în stadiul actual al cunoștințelor, cu atît mai mult cu cît unele similitudini în modul de tratare sînt de-a dreptul derutante în ce privește datarea. În mare, grupa cea mai importantă o constituie figurinele antropomorfe neolitice din lut ars, de os sau de piatră și marmură. Celebrele figurine sau idoli de la Cucuteni, Cîrna, Gumelnița, Verbicioara etc., sînt aproape totdeauna reprezentări feminine, legate de cultul fecundității sau fertilității. Tipologia diverselor reprezentări este complexă, mergînd de la simple plăcuțe cu incizii și perforații la figurine înfășurate în picioare sau stînd. Caracteristică este absența aproape generală a reprezentării separate a capului, acesta fiind înglobat împreună cu gîtul într-un soi de coloană scurtă. Ochii, gura, urechile, nasul nu sînt niciodată figurate. În schimb, sînii, sexul și șoldurile sînt tratate amplu, în volume exagerate.

Alături de figurinele miniaturale. culturile neolitice au produs așa-numitele „babe", statui-menhire de piatră, enigmatice reprezentări antropomorfe izbitoare prin schematismul tratării feței și mîinilor. Asemenea blocuri paralelipipedice de piatră înfățișînd 'stranii făpturi purtătoare uneori de unelte la nivelul cingătorii se află în muzeele din Deva și Constanța, unul dintre ele provenind din descoperirile de la Hamangia (Dobrogea). Interpretările ce se dau acestor monumente sînt diferite, ele fiind considerate fie imagini ale „zeiței mormîntului", în cazul reprezentărilor feminine, fie imagini rudimentare ale

celui înmormîntat, în cazul reprezentărilor masculine[7]. Marea răspîndire a menhirelor — statui pe întinse zone din Europa şi Asia, precum şi faptul că la o distanţă de circa 3000 de ani „babe" asemănătoare erau lucrate şi folosite de vechii slavi şi prusieni, fac şi mai dificilă înţelegerea lor. Umbrele ignoranţei noastre actuale se întind şi mai mult dacă luăm în considerare împrejurarea — pentru teritoriul românesc — că tocmai la Hamangia, de unde provine una din aceste babe de factură evident primitivă, se localizează cea mai veche cultură cu ceramică a neoliticului din care fac parte şi renumitele statuete descoperite în necropola de la Cernavoda şi dintre care una, prin analogie cu o sculptură a lui Rodin, a fost numită *Gînditorul.* Această statuetă, admirabil concepută plastic şi demonstrînd o cunoaştere perfectă a articulaţiilor mobile ale corpului omenesc, a fost se pare prototipul unei lungi descendenţe desfăşurată pe intervale milenare şi cu ecouri depărtate în spaţiu. Într-adevăr, *Gînditorul* aparţinînd culturii Hamangia, din Dobrogea românească, datat mileniul al IV-lea î.e.n., pe lîngă replicile de pe teritoriul moldovenesc de la Tîrpeşti[8] din cultura precucuteniană şi de la Vulcăneşti din cultura Gumelniţa[9] se aseamănă extraordinar cu idolul cicladic din Keros cîntînd din harpă sau liră, datat mileniul II î.e.n.,[10] şi mai ales cu figurina de bronz din Pelopones datată secolele IX—VIII î.e.n.[11] Toate trei figurinele, create la intervale de timp apreciabile — unul şi două milenii între ele — sînt reprezentate stînd pe scăunele joase de o foarte interesantă tipologie pentru istoria mobilierului (cea de la Cernavodă stă pe un scăunel mic de tipul celor care se folosesc şi azi în sudul Ro-

[7] Schuchhardt, Carl, *Alteuropa, eine Vorgeschichte unseres Erdteils,* Berlin und Leipzig, 1926, p. 62.

[8] *Dacia* NS, VII, 1964, p. 307—312.

[9] Dumitru Berciu, *Zorile istoriei în Carpaţi şi la Dunăre,* Bucureşti, 1966, p. 63, nota 2.

[10] V. Godron-Childe, *Făurirea civilizaţiei,* Bucureşti, 1966 (ilustraţia întocmită la Editura Ştiinţifică, planşa 40 în afara textului); figurină aflată la Muzul Naţional din Atena.

[11] Mihail V. Alpatov, *Istoria Artei,* I, Bucureşti, 1962, planşa IV, 7; figurină aflată în Galeria de artă Walter.

mâniei, din Oltenia și Muntenia pînă în Dobrogea), au capul alcătuit dintr-o formă elipsoidală plantat pe un gît înalt în formă de coloană, iar la două dintre ele (Cernavoda și Pelopones) mîinile, sprijinite ambele pe genunchi, sînt ridicate pînă la nivelul feței. Izbitoare și desigur stranie asemănare a unor opere de artă preistorice! Ce fond comun ancestral poate să semnifice aceste note comune, sau, dimpotrivă, ce circulație de idei și de creații artistice pot să însemne aceste asemănări? Sînt întrebări la care arheologia încă n-a răspuns și fără îndoială va mai trece vreme pînă se vor putea explica tulburătoarele similitudini din arta omenirii tuturor timpurilor.

Figurina de la Cernavoda, prin concepție și prin modul de tratare, se înscrie în domeniul artei realiste, cu toate particularitățile evident naive, dar și evident moderne, ale unor detalii ca, de pildă, modelarea capului. Ca operă de artă, *Gînditorul* și perechea sa *Femeie odihnindu-se* sînt de o valoare eminentă și nimic nu este mai ciudat decît dispariția acestui strălucit filon artistic din mileniul al IV-lea înaintea erei noastre din producția mileniilor următoare. Ca și în celelalte părți ale lumii, în arta franco-cantabrică sau în cea a Magrebului, reprezentările realiste ale artei de pe teritoriul României vor fi înlocuite de reprezentările abstracte sau de caracter simbolic ale artei geometrice. Fie figurinele modelate în argilă, fie imaginile pictate sau zgîriate pe vasele de ceramică, pe unelte și obiecte de cult, vor îmbrăca din ce în ce mai mult haina schemelor geometrice, încărcate cu semnificații magice și mitice, din ce în ce mai greu de descifrat pentru mentalitatea generațiilor următoare. Încetul cu încetul, semnele unor idei arhaice se golesc de conținut și se transformă, în cursul unui îndelungat proces, în forme decorative. Repetarea lor necurmată conduce la inevitabile alterări și contaminări ce grăbesc și măresc transformarea lentă dar continuă a vechilor simboluri. Ordonanța logică inițială, legată de necesitățile culturale și rituale, se transformă într-o ordonanță guvernată de legile diferite ca esență ale necesităților estetice. Ornamentica ultimelor două mii de ani suferă

schimbări importante prin intrusiunea motivelor legate de creştinism şi de celelalte mari religii, lunga epocă a evului mediu confecţionîndu-şi un repertoriu specific. În lumea românească arta medievală se va înscrie şi ea în această mişcare. Dar ca un fundal unitar şi permanent prezent, arta populară va purta cu ea străvechile amintiri ale unei străluciri trecute. Uneori vor răzbate prin secole, dacă nu prin milenii, nu numai semnul, ci şi înţelesul înecat în ceţurile memoriei colective, ale gestului de a aşeza cutare sau cutare imagine în cutare sau cutare loc sau porţiune de pe casă, de pe gard, de pe mobilă, de pe haină, de pe ţesături sau de pe unealtă.

Şi astfel arta populară românească, creaţie colectivă a unui popor cu rădăcini ce străbat toate straturile de locuire ale acestui pămînt de azi şi pînă în zorile vieţii istorice, aduce în lumina puternică a sfîrşitului de secol XX elemente şi structuri decorative născute şi crescute treptat de-a lungul timpului. Tocmai această stabilitate a populaţiei pe teritoriul de formare al poporului român a determinat păstrarea unor tradiţii străvechi în forme uneori uimitor de apropiate de cele scoase la iveală de arheologi. Este în istoria acestor pămînturi şi a oamenilor care l-au locuit neîntrerupt o continuitate de civilizaţie caracteristică doar marilor arii de cultură ale omenirii. Pe acest fundament de nezdruncinat al civilizaţiei autohtone carpato-danubiene şi balcanice s-au suprapus formele strălucite ale civilzaţiei meridionale greco-latine, întîi prin îndelungul proces de plămădire al romanităţii orientale ce a durat de trei ori mai mult decît cele două-trei secole de administraţie romană efectivă în Dacia, şi apoi prin iradierea culturii bizantine ca purtătoare a însemnelor imperiale romane de răsărit şi a rafinamentului artistic grecesc topite în spiritualitatea evului mediu creştin. Alături de aceste componente de bază, în ornamentica populară românească se pot distinge şi motive ţinînd de alte două curente de artă ce au străbătut la diverse epoci teritoriul cultural al poporului român. Primul dintre ele este cel al artei orientale avîndu-şi sursele în arta Orientului Mijlociu şi cu precădere în arta persană, vehiculată fie prin intermediul Caucazului, fie prin mijlocirea expansiunii economice şi militare a imperiului otoman. Cel de al doilea

este cel al artei nordice europene, în care aportul germanic și slav a fost rînd pe rînd precumpănitor. Din această vastă circulație pe mari spații geografice și pe mari intervale de timp, în repertoriul ornamenticii populare românești au rămas și au fost adoptate și adaptate o serie de motive celebre în cultura omenirii, cum ar fi, de pildă, arborele vieții, personajul cu umbrela, marea zeiță nordică, sirena, pasărea.

Ele s-au alăturat vechilor motive locale printre care se numără, de asemenea, variante ale arborelui vieții, semne solare în diferite forme, șarpele și balaurul, calul, imagini antropomorfe totale sau parțiale.

Între acestea, imaginile antropomorfe au un loc definit de două coordonate — una de ordin cantitativ, alta de ordin calitativ. Cea de ordin cantitativ se referă la numărul relativ redus al imaginilor antropomorfe în arta populară românească. O simplă investigație în ordinea frecvențelor diferitelor motive decorative este suficientă pentru a constata marele număr al reprezentărilor solare și ale arborelui vieții, în diferitele lor ipostaze, în raport cu cel al imaginilor antropomorfe. O asemenea înregistrare statistică nu s-a încercat încă pînă acum, însă se poate afirma că greu s-ar putea găsi o gospodărie țărănească în România în care rozeta sau rombul solar să nu fie prezent pe casa, pe mobilierul, pe țesăturile, pe costumul sau pe uneltele și ustensilele de tot felul. Continuarea acestui gen de statistică „ornamentală" ar putea indica că frecvența arborelui vieții și a formei sale reduse, glastra cu flori, este cam de zece ori mai mică. În ceea ce privește imaginile antropomorfe, frecvența lor este de încă zece ori mai mică. Și aceasta dacă s-ar presupune că numărătoarea s-ar face într-o masă de gospodării în care elementele vechi ținînd de secolul al XIX-lea ar fi preponderente, în cele noi scăderea generală a motivelor tradiționale determinînd o și mai mică frecvență. Pe de altă parte, aceste imagini sînt mai frecvente pe anumite categorii de obiecte de artă populară decît pe altele. Astfel țesăturile — iar în sînul lor, scoarțele — sînt de departe purtătoarele celor mai

numeroase motive antropomorfe. În timp ce ceramica, cu excepția categoriei speciale a figurinelor, este cea mai săracă în astfel de reprezentări.

Coordonata de ordin calitativ se referă la împrejurarea că în arta populară românească, dealtfel ca și în majoritatea artelor populare naționale, imaginea omului nu se leagă de ideea de portret individualizat al unui om cu trăsăturile sale fizice sau psihice particulare, ci ea se plasează în sfera ilustrării — paradoxal poate pentru artă — generalului sau cel puțin a unor categorii sau tipuri. În arta populară aproape totdeauna este reprodus simbolul sau ideea de om și nu imaginea unui anumit om [12]. Iar acest simbol este cel mai adesea construit din linii și puncte ce transformă imaginea realistă într-un semn făcînd parte dintr-un cod al reprezentărilor schematice propriu unei anume mentalități. Procesul a fost observat și în arta preistorică, în care chiar arta legată de practicile magice înțelese ca o tehnică indispensabilă vînătorii și care deci ar fi trebuit să rămînă fidelă „reproducerii naturii, nu a putut să scape legii simplificărilor manuale sau mentale, simplificări care tind în final către formele geometrice“ [13]. În arta populară românească această simplificare este în multe cazuri extremă.

Vorbind despre ideea de om se cuvine să facem observația că adeseori ea este reprezentată în arta populară românească printr-o imagine feminină. Aceasta se leagă de străvechi credințe și rituri ale fertilității și fecundității; dealtfel, imaginile feminine apar de cele mai multe ori pe obiecte legate de interiorul casei și de îndeletniciri femeiești, marele număr de scoarțe în care imaginea femeii este prezentă ilustrînd această situație. În arta populară românească există o anume specializare și diviziune funcțională a imaginilor bărbătești și a celor feminine. Imaginile masculine se regăsesc pe obiecte legate de îndeletniciri bărbătești, frecvența lor fiind mai mare, de pildă, pe bîtele ciobănești, pe căucele de pădurari și vî-

[12] Karel Sourek, *Volkskunst in Bildern*, Praga, 1956, p. 23.
[13] René Huyghe, *L'art et l'homme*, Paris.

nători, pe păpușarele bacilor, pe stîlpii porților. Uneori ele apar și pe obiecte legate de ocupații femeiești, dar care sînt lucrate de bărbați, așa cum sînt, de pildă, furcile de tors. O categorie intermediară și mai greu de definit în ceea ce privește caracterul bărbătesc sau femeiesc este cea a imaginilor de pe o serie de lăzi de zestre din nordul Moldovei în care personaje construite din figuri geometrice flanchează un registru central. Aceste personaje apar în forme asemănătoare și pe cornurile de praf de pușcă, cam tot din aceeași regiune. Imaginile femeiești se găsesc în multiple variante, așa cum am amintit, pe țesături de casă, în rîndul cărora scoarțele, ștergarele, pernele, căpătîiele oferă un mare număr de exemple.

O ultimă remarcă de caracter general. În diferitele genuri ale artei populare românești și pe diferitele obiecte legate de cele mai diverse utilizări, ființa omenească este reprezentată fie integral, fie parțial — sînt figurate fragmente ale corpului omenesc. Din cele mai vechi timpuri cîteva din părțile corpului omenesc au fost detașate din punct de vedere artistic, pe baza importanței pe care de multă vreme oamenii au atribuit-o, după o îndelungă observare, acestor părți legîndu-le de practici magice. În arta tuturor popoarelor și timpurilor una din cele mai răspîndite reprezentări este aceea a mîinii, parte a corpului omenesc care a fost totdeauna recunoscută ca avînd valori revelatorii pentru întreaga ființă umană. Expresivitatea mîinilor este un lucru cunoscut iar diversele poziții pe care ea le poate lua în reprezentările artistice au căpătat valoare de simbol. Există arte în care se poate vorbi într-un sens foarte precis de un „limbaj" al mîinii. Nu este cazul să înșirăm aici diversele semnificații ale mîinii în diversele posturi în care poate fi înfățișată, dar figurarea ei are o relativă frecvență și în arta populară românească. Capul, și mai ales fața omenească, este și ea deseori reprezentată fie pentru valoarea ei proprie în ceea ce privește figurarea întregului prin parte, fie în imaginile antropomorfizate ale soarelui și lunii, de pildă. Un element tot atît de important în repertoriul figurărilor antropomorfice este

ochiul, investit și el din cele mai vechi timpuri cu puteri benefice sau malefice, expresie a însăși puterii spirituale omenești sau supraomenești. Indiferent de sensul lor magic și de interpretarea care poate fi făcută cu oarecare exactitate în ce privește adevăratul înțeles al fiecăreia din reprezentările amintite, mîna, fața și ochiul sînt semne ale prezenței umane într-o acțiune sau într-un spațiu, ele constituind un avertisment și o pavăză acordată lucrului purtător al respectivului însemn. În arta populară ele au fost reprezentate în diverse moduri artistice și au fost integrate în ansambluri decorative.

Există însă și reprezentări ale ființei umane sau ale unor părți ale ei în care intenția artistică este sau total absentă sau rezultînd din implicații externe aprecierii estetice. Așa sînt, de pildă, figurările integrale ale corpului omenesc legate de practicile magice ale conjurării forțelor naturale sau de practicarea magiei negre în relație cu semenii. Imagini integrale ale omului se fac și pentru alte scopuri cu totul străine de magie, și avînd, dimpotrivă, aproape caracter de unealtă folosită în tehnica agricolă. Este vorba de cunoscutele sperietori de păsări așezate pe ogoare, în livezi sau în vii. Strania lor înfățișare ca și ingeniozitatea cu care sînt construite le conferă cîteodată virtuți artistice inedite.

Dintre imaginile parțiale ale corpului omenesc reprezentarea feței în numeroasele întruchipări ale măștilor este, fără îndoială, una dintre cele mai interesante, legîndu-se de străvechi credințe și făcînd parte din ritualuri practicate de-a lungul multor veacuri. Și măștile sînt investite uneori cu însușiri de ordinul grotescului intrînd prin aceasta în sfera aprecierilor estetice. În sfîrșit, figurarea phalusului, dezbrăcată de orice intenționalitate artistică, era obligatorie în săvîrșirea unor rituri de fertilitate agrară sau de terapeutică magică, ca în binecunoscutul dans al călușarilor.

Imaginea omului sau a părților componente ale trupului omenesc se întîlnesc în arta populară românească aproape în toate principalele ei domenii. Uneori aceste imagini pot fi lesne recunoscute, alteori, datorită scurgerii vremii și transformărilor inerente, ele se pot

distinge și cunoaște numai în contexte semnificative sau deduse din locul așezării și a funcției ce vor fi avut-o sau încă o mai păstrează ; ca de atîtea alte ori în arta populară românească, și în cazul imaginii omului criteriul estetic cedează pasul ca importanță criteriului funcțional, utilitatea tehnică sau magică (în esență magia este pentru epocile vechi ale istoriei omenirii tot o tehnică de intervenție în ordinea naturală sau supranaturală) fiind determinantă.

Soarele antropomorfizat

Unul din marile simbolisme, prezent în aproape toate culturile, apărut din cele mai vechi timpuri pe scara istoriei omenirii, este cel al soarelui. O imensă bibliografie a consemnat de-a lungul timpului diversele interpretări, în acord cu stadiul dezvoltării social-economice, date astrului privit ca izvor al vieții și al morții ; el este sursa luminii, lumina supremă de fapt, originea a tot ce există, și în același timp el este „distrugătorul", sorgintea arșițelor ucigătoare. Dualitatea aceasta i-a conferit din vremi imemoriale aureola divinității, reprezentată nu numai în bogăția de imagini ce i s-a asociat, ci și în credințele și legendele populare căutînd să-i identifice ființa și să-i explice puterea. De la început trebuie să spunem că aceste interpretări corespundeau unor anume mentalități din trecut justificate prin nivelul cunoștințelor ca și a forțelor de producție. Un mare cercetător sovietic al acestor probleme, Rybakov, a subliniat cu dreptate împrejurarea că dată fiind baza economică agricolă a vechilor slavi, era firesc ca cele două mari zeități ale panteonului slav străvechi să fie Marea Zeiță a Pămîntului și Soarele. Iată de ce simbolul solar în arta populară nu este un element abstract și cu atît mai puțin un element mistic. Dimpotrivă, această simbolică este strîns legată de viață, de practică, de concepția despre lume a unei populații de agricultori sedentari, care în activitatea lor economică se bizuiau pe cea mai puternică și mai dătătoare de roade forță a naturii, căldura și lumina soarelui. De-a lungul vremii desigur că imaginea soarelui, intrată în componența diferitelor simboluri, a putut să îmbrace și anume funcții magice, dar aceste sensuri magice au dispărut cu vremea, procesul de pierdere a înțelesului ma-

gic fiind de multă vreme, în atîtea părți ale lumii, definitiv.

Pe teritoriul românesc imaginile cultului și simbolismului solar apar în numeroase variante, începînd cu cele mai vechi orizonturi ale neoliticului, pînă a se cristaliza, în epoca primului stat centralizat dac și în vremea lui Decebal în marile incinte sacre de la Grădiștea Muncelului și în cadranul solar de mari dimensiuni aflat pînă azi în acel monumental complex al strămoșilor noștri. Această străveche tradiție a continuat să fie prezentă de-a lungul celor două mii de ani de istorie românească în nenumărate imagini pe care pînă azi le regăsim în arta populară, imagini caracterizate de geometrismul lor precum și de puternica lor stilizare. Există însă și o categorie de imagini ce mărturisesc dăinuirea unui filon de credințe legate de ancestrala tendință omenească de a atribui diverselor forțe ale naturii chipul, însușirile și slăbiciunile omului. Culegerile mai vechi ale lui Ion Otescu (*Credințele țăranului român despre cer și stele*, București, 1907) și ale lui Tudor Pamfile (*Cerul și podoabele lui după credințele poporului român*, București, 1915), sintetizate într-o lucrare mai nouă (a lui Paul H. Stahl, *Folclorul și arta populară românească*, București, 1968) dau măsura antropomorfizării soarelui care era „socotit o ființă omenească al cărei chip se distinge prin frumusețe. Locuiește undeva, departe, la capătul lumii, într-un palat aflat în cer. Dimineața se suie într-un car tras de cai albi înaripați (străveche amintire a quadrigei apoloniene) sau chiar de cerbi, după ce și-a pus mai întîi razele pe cap. Urcă pe cer așezat în car și vede ce se întîmplă pe pămînt. La amiază se oprește pentru cîteva clipe, mănîncă un colț de prescură și bea un pahar de vin, vreme la care este bine să mănînce și oamenii. Apoi continuă să meargă și coboară către asfințit. Spre seară este roșu și prăfuit ; roșu de supărare din cauza răutăților văzute pe pămînt și prăfuit în urma călătoriei. Înainte de culcare se scaldă și așa are a doua zi din nou un chip luminat. Caracterul antropomorf este subliniat de sentimentele lui omenești : dragoste, gelozie, dorință de răzbunare. Are o mamă și o soră, luna. Din cauza frumuseții lui pămîntencele se îndrăgostesc

de el. Ciocîrlia și floarea soarelui sînt fete care s-au îndrăgostit de soare și au fost pedepsite : prima, transformată în pasăre, zboară urcînd mereu și încercînd să-l întîlnească ; a doua, transformată în floare, se uită tot timpul după el ; povestea lor apare în numeroase variante și este larg răspîndită". Acesta este fondul de credințe populare care au stat la baza acestor imagini antropomorfizate ale soarelui pe care le regăsim pe numeroase obiecte de artă populară. Această imagine o întîlnim pe frumoase exemplare de străchini lucrate de vestiții meșteri de la Hurez, pe numeroase monumente votive din Oltenia ca și pe stele funerare cioplite în piatră din Moldova, cu deosepire de cioplitorii de la Scheia. Pe cunoscuta troiță de la Berbești din Maramureș, atributele chipului omenesc sînt conferite imaginii soarelui și lunii. Pe o poartă originară din Rozavlea — Maramureș, azi în Muzeul Satului din București —, se regăsește aceeași imagine a soarelui, cu raze, avînd centrul tratat cu o față omenească, amintind prin compoziție și plasarea detaliilor, mai ales prin coroana de raze, imagini vestite din istoria artei orientale (Templul de aur din Amritsar, India), firește la un alt nivel al execuției tehnice. Dar ideea este aceeași. Aceleași imagini revin adesea pe exemplarele cele mai reușite ale tradiționalei picturi pe dosul sticlei practicate cu deosebire în Transilvania secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea. Să amintim că imagini antropomorfizate ale soarelui se întîlnesc frecvent pe obiecte de artă medievală din toate cele trei țări românești ; exemplare strălucite ale broderiei vechi moldovenești de tradiție bizantină, miniaturi de pe cărțile manuscrise din așezăminte monastice ale aceleiași Moldove, stampe și gravuri transilvănene, pietre de mormînt din Muntenia și Moldova, oferă un vast repertoriu al acestor imagini avînd rădăcini adînci în folclorul poporului nostru. Un folclor care, deseori, privind lumea, pămîntul, soarele și luna, cu zîmbetul nelipsit la orice vreme românilor, nu se sfiește să asemene soarele cu pămîntene obiecte, dintre cele cunoscute unui neam de agricultori și crescători de vite, așa cum în tezaurul de ghicitori românești se poate vedea : „Am un bruș de



unt / Cu el toată lumea ung" (Caraș-Severin), sau „Am o strachină / Cu doi pești / Unul / Cald / Și altul / Rece", înțelegînd prin aceasta soarele și luna pe cer (Dîmbovița), sau, alteori, ca în „Bulgăre / De aur / Joacă / Pe piele de taur", magnifică metaforă-ghicitoare comentată astfel de Radu Niculescu, autorul volumului de ghicitori purtînd aproape exact același titlu : (*Bulgăre de aur în piele de taur*, București, 1975): „Nu numai fastul, în gust barbar, brut, ci și reflexul vechilor încrengături mitice care reuneau cîndva taurul, soarele și aurul, conferă acestui text și splendoare în sine, și bogăția de sensuri a simbolurilor legate milenar de marile articulații ale culturii". Apropierea și includerea soarelui, supremul izvor al vieții, în lumea de obiecte și idei cunoscută românilor și tratarea simplă a sursei de energie a universului ca pe un semen cu trăsături omenești, este semnul vechimii istorice și a profunzimii de gîndire caracteristice vetrelor de cultură și civilizație ale omenirii, așa cum spațiul carpato-pontic-danubian se dovedește a fi din acest punct de vedere un domeniu particularizat al simbolurilor și imaginilor antropomorfizate ale soarelui.

Steaua

Din vremi imemoriale, bolta înstelată cu puzderia de licăriri misterioase ca și aparițiile singulare ale corpurilor cerești căzătoare, uneori însoțite de înfricoșătoare cozi, au stimulat și aprins imaginația omenirii, steaua și stelele rînduindu-se, prin nenumăratele interpretări ale rostului lor, în fondul universal de credințe al oamenilor de pretutindeni. Astronomia cu nevoia ei de calcul și matematică s-a născut și s-a dezvoltat din cel mai vechi, poate, sistem de observare a naturii, astrologia, străveche artă și rudiment de știință, îngemănînd în persoana astrologului pe filozof și pe vraci, deținători laolaltă a înțelesului lumii și ai încercărilor de a o supune omului, prin practici magice, echivalente, în planul mentalității arhaice, ale tehnicii de mai tîrziu. Nici o mirare, de aceea, că stelele își au locul lor de frunte în simbolistica tuturor timpurilor, celebre imagini ale stelei fiind acelea ale pentagramei pitagoriciene, ca semn al centrului mistic al unui univers în expansiune, dar și ca simbol al microcosmosului uman, sau acelea ale stelei lui David, numită uneori și „pecetea lui Solomon“, construite din două triunghiuri inversate și înlănțuite, simbolizînd uniunea spiritului și a materiei, a principiilor active și pasive, legea evoluției și a involuției, cu aceste înțelesuri fiind ele prezente și în unele monumente medievale românești, ca la frumoasa biserică a mînăstirii Golia din Iași. Stelei cu cinci și șase brațe îi urmează steaua cu șapte brațe, unind pătratul și triunghiul, figurînd muzica sferelor, cele șapte culori ale curcubeului și cele șapte zone planetare. Vechiul Testament și Judaismul, credințele celților, miturile aztecilor, Kalevala finlandeză, gîndirea arabă și persană, tradiția turco-tătară, legendele Bambara din Africa Centra-

lă, toate conțin reflexe ale îndepărtatelor prime gînduri ale omenirii născînde. Nu este de mirare că și în marele corpus de basme ale românilor, „cititorii în stele“ caută dezlegări ale tainelor firii, ale destinelor umane, în poziția, culoarea și mersul acelor depărtate făclii din ceruri, aprinzîndu-se cu regularitate în aceleași locuri știute ale emisferelor de vară și de iarnă. Iar steaua însăși apare să însemne fruntea, umărul, pieptul, spatele sau genunchiul personajelor ieșind în afara rîndului muritorilor. Alteori, fata frumoasă și feciorul de împărat ce o iubea se transformă amîndoi, unul în Luceafărul de dimineață, altul în cel de seară, ca într-o cunoscută variantă a unui basm aromânesc din Pind. Stelele asistă la moartea-nuntă a ciobanului din *Miorița,* după cum stelele coboară în nopțile adînci de iarnă pe ulițele satelor românești, de astă dată ca stele aievea făcute din carton și hîrtie strălucitoare, luminate de lămpașe, însoțite de clinchet de clopoței și de străvechile versuri ale colindelor.

De acest strat arhaic țin și reprezentările plastice ale stelei în arta populară românească, rămase să călătorească pe o serie de obiecte doar ca motive decorative cu înțeles pierdut de-a lungul vremurilor. Așa sînt, de pildă, stelele cioplite pe tiparele pentru presat cașul din lemn de paltin sau de nuc din țara Vrancei și din țara Bîrsei, după cum tot în acele părți ale Moldovei glugile păstorilor poartă, alături de soare și de lună, semnul stelei. Sînt obiecte umile, făcînd parte din străvechiul univers pastoral românesc și poate că nu este doar o coincidență că aceste imagini și obiecte s-au perpetuat pînă în pragul vremurilor de azi, tocmai în acele ținuturi in care s-a zămislit capodopera folclorului literar românesc, *Miorița,* unind în același timp și spațiu viziunea poetică cu reprezentarea plastică. Dacă pe glugă, steaua se însoțește cu imagini legate de cultul solar, pe tiparele de caș stelele se alătură și unor reprezentări stilizate ale arborelui vieții bi- sau trifurcat precum și unor imagini antropomorfe.

Stelele formează motivul central pe vase de pămînt ars și smălțuit, în special pe străchini și taiere, exem-

C-da 5814 coala 10

plare de mare frumuseţe împodobite cu steaua fiind lucrate în trecut la Horezu, unde motivul stelei pare a fi fost folosit şi interpretat într-un mare număr de variante, constituind o adevărată variaţiune pe o „temă dată“, cum s-a putut observa şi pe produse din cele mai recente ale marilor meşteri Ogrezeanu şi Vicşoreanu din acest vestit centru de ceramică din nord-estul Olteniei, aşezat în preajma vechilor aşezăminte brîncoveneşti, de unde poate să-şi fi luat modele ilustre, bizantine tîrzii şi orientale, olarii locali din trecut. Steaua apare şi pe fundul străchinilor din nordul ţării, în ceramica zisă de Valea Izei din Maramureş ca şi pe cea de Vama din ţara Oaşului, conturul ei fiind deseori trasat în tehnica sgrafito, iar culorile fiind galbenul şi verdele, atît sgrafito-ul cît şi cromatica aceasta continuînd tradiţia ceramicii bizantine, vehiculată în evul mediu pînă în aceste ţinuturi nordice româneşti prin intermediul meşterilor din centre urbane medievale ca Suceava şi Rădăuţi, unde de timpuriu se stabiliseră colonii armeneşti, unele înainte de întemeierea statului moldovenesc. Stele se regăsesc şi sub forma unor „pastile“ aplicate pe umerii ulcioarelor şi chiupurilor lucrate de olarii din Oboga şi Curtea de Argeş, însoţind motivele şarpelui, broaştei, aplicate şi ele în relief. Pe oale de mai mici dimensiuni, nesmălţuite, lucrate în centrele de pe valea Doamnei, Argeşelului şi Vîlsanului, stelele văzute ca nişte puncte de humă albă sînt grupate într-un motiv complicat, denumit, cu multă poezie, „calea rătăcită“ sau „drumul laptelui“, vestita Cale Lactee, pe care în zilele şi nopţile de iulie se plimbă în carul său şi Sfîntul Ilie, înspăimîntînd pămîntenii cu huruitul tunetelor sale.

Icoanele pe sticlă au cerul albastru împînzit cu stele albe, argintii sau de aur, la fel ca şi bolta semicilindrică a bisericilor de lemn din Moldova, Transilvania şi Ţara Românească, numită atît de sugestiv „cerime“, luminînd din înaltul întunecos al naosului cu stelele de aur. Potrivit unei străvechi tradiţii preluată şi de iconografia creştină, Maica Domnului poartă uneori, în icoanele pe sticlă, o stea în frunte, sau pe umăr şi pe piept, uneori steaua transformîndu-se în ochi sau floare, fiind



probabil vreo confuzie a pictorilor țărani, deși s-ar putea ca tot atît de vechea tradiție iconografică central-asiatică, tibetană în speță, a celui de al treilea „ochi“ să fi pătruns pe cine știe ce căi neluminate încă și în imagistica populară românească.

Steaua, în diferite forme de mare decorativism și de variată cromatică, este prezentă și pe delicatele învelișuri ale ouălor încondeiate din Bucovina, din Muscel, din Dolj sau din țara Zărandului. În domeniul textilelor motivul apare frecvent chiar cu numele : „stea“, „steluță“, în Gorj, Hunedoara sau țara Bihariei ; cămăși, vîlnice, cătrințe sînt împodobite cu stele cu un număr diferit de brațe, rezultate fie din alesătură, fie cusute. Stelele se întîlnesc destul de des și pe țesăturile de interior, cum sînt ștergarele sau „măsărițele“ din țara Oltului (sudul Transilvaniei) sau pe scoarțele din Maramureș, Moldova și Muntenia, ilustrînd și în acest chip unitatea artei populare românești.

În sfîrșit, produsele multicolore ale cojoacelor din diferite zone etnografice ale țării poartă însemnele stelare brodate fie cu lînică și mătase, fie împletite din șuvițe înguste de piele. Ele fac vioiciunea pieptarelor de Pădureni și Hațeg, ca și a celor din Făget (Banat) și Neamț sau a celor noi din Plosca — Teleorman.

Privite ca izvor de lumină și ca îndrumătoare ale cunoașterii omenești înspre misterele lumilor celorlalte, în vechile sisteme de gîndire ale primelor vîrste ale omenirii, sau ca purtînd destinele oamenilor („fiecare cu steaua lui“, dar și „i-a apus steaua“), stelele au însoțit creația populară din toate timpurile marcînd cu prezența lor cele mai diferite genuri. Încet, încet, variatele lor înțelesuri, legate de doctrine apuse, s-au șters, rămînînd să strălucească doar prin accentele pe care le pun în compozițiile ornamentale.

Calea rătăcită

Unul din marile spectacole ale bolții cerești către care în nopțile senine s-au îndreptat de mii de ani privirile oamenilor de pretutindeni este acel uriaș brîu de stele, vizibil de oriunde de pe pămînt, numit Calea laptelui. Înconjurînd sfera celestă, Calea laptelui este galaxia din care sistemul solar, incluzînd Terra, face parte, alcătuită fiind din milioane de stele răspîndite pe o distanță de 100 000 ani-lumină. Puzderia de stele, mărunte fărîme de lumină pierdute în spațiul cosmic și în noaptea timpurilor, grupîndu-se pe firmament, a fost asemuită de imaginația popoarelor, cel mai adesea, cu un misterios drum fără capăt, venind din necunoscut și ducînd către nu se știe unde, de-a lungul căruia au rămas să dăinuie urmele și amintirea celor ce și-au purtat pașii pe el, pierzîndu-se. Cine să fi trecut pe el ? Potrivit cu viața pe care o duceau, în diferitele părți ale pămîntului, cu istoria proprie, popoarele au dat răspunsuri variate : pentru iakuții siberieni urmele erau ale unui vînător divin urmărind pe schiuri un fabulos cerb cu șase picioare ; pentru tungușii din aceeași Siberie urmele erau ale schiurilor unui urs ; în Orientul Mijlociu persan și afgan ca și în stepele nord-caucaziene ele însemnau drumul unui hoț de paie ce-și pierdea treptat din povară ; la nordicii laponi ca și la estoni era drumul gîștelor sălbatice și al păsărilor migratoare. Alteori, imensa traiectorie alburie de pe cer era văzută ca marele fluviu al cerului, ca la incașii din Peru sau ca un uriaș șarpe alb, ca în mitologia maya. Celții vedeau în Calea laptelui colanul strălucitor al zeului Lug, stăpînul artelor, al păcii și războiului. În folclorul popoarelor europene, este o cale, după

cum o arată și numele, făcută din laptele vărsat pe cer, moștenind imaginea mitologiei grecești în care Hera, supărată, smulge din gura copilului Hercule sînul cu lapte abundent care se răspîndește în univers. În această viziune se înscriu și credințele populare românești, colorate de o interpretare reflectînd modul de viață arhaic al păstorilor din Carpați și de la Dunăre : s-ar fi întîmplat odată ca un cioban voinic, pornit în ultima sa călătorie către meleagurile cerești însoțit de un cîine credincios, să se întîlnească cu dracul și să se ia la trîntă cu acesta ; a urmat o luptă în care au intervenit și celelalte întruchipări ale ființelor și lucrurilor de pe bolta cerească : Carul Mare și cel Mic, Oiștea, Ursul, Cîinele etc. ; dracul a fost îngenuncheat, dar în focul luptei donițele cu lapte ale ciobanului s-au răsturnat și laptele s-a răspîndit pe tăria cerului.

Imensa cale a rămas astfel însemnată pe vecie, mulți folosind-o cu diferite prilejuri, în imaginația poetică a poporului nostru, uneori personajele coborînd din panteonul divinităților vîrstelor străvechi ale omenirii, așa cum este sfîntul Ilie plimbîndu-se cu carul la timp de vară, huruind și tunînd, alteori împrejurările legîndu-se de amintirile istorice ale românilor, în anume părți din țară calea numindu-se „drumul lui Traian", sau „drumul robilor", memoria colectivă asociind Căii laptelui drumul de întoarcere acasă al celor căzuți în robie la tătarii nogai sau crimeeni, variantă menținută multă vreme în Moldova.

Drum fără început și fără sfîrșit, cu marginile nehotărnicite, Calea laptelui a semnificat și drumul de trecere spre alte tărîmuri în a cărui imensitate mulți se pierd și de aceea i se mai spune și „calea rătăcită".

Ca în atîtea alte credințe populare s-a petrecut însă, în legătură cu această din urmă denumire, și un complicat proces de transfer dînd naștere unui sincretism deseori întîlnit în sfera mitologiei și a folclorului în genere : anume s-a asociat ideea rătăcirii pe cerescul drum cu ideea neputinței de a ieși dintr-o construcție, tot mitică, labirintul, presupunînd o intrare inițiatică. Poate că într-un fel prototipul legendar al palatului regelui



cretan Minos în care, în ultima încăpere, la capătul unui drum sinuos și complicat, se afla închis Minotaurul și de unde Teseu n-a putut ieși după ce a omorît monstrul decît cu ajutorul firului Ariadnei, poate că acest prototip construit de om folosea modelul grotelor și peșterilor naturale, de atîtea ori capcane fatale pentru oamenii paleoliticului. Ideea apărării printr-o construcție complicată, a unui anume „centru" în care nu pot pătrunde decît inițiații, este și explicația prezenței imaginii desenate pe pavimentul labirintului în mari catedrale medievale apusene, Chârtres, Amiens, simbolizînd nu numai pelerinajul greu de înfăptuit la locurile sfinte ci și viața pămîntească și resurecția. Să amintim că aceeași idee a unui „centru" spiritual apărat de o împrejmuire stă și la baza imaginii numită „Mandala", în lumea tibetano-budistă, constînd într-o serie de cercuri concentrice înscrise într-un pătrat.

S-ar părea că citind aceste exemple clasice, ne-am depărtat de cultura populară românească. Dar, iată că ideea „căii rătăcite" o întîlnim și în universul atît de bogat al reprezentărilor plastice tradiționale din arta populară românească, și, mai mult, într-o formă originală. Pe mici ulcele sau cănițe de lut ars lucrate în satele de olari din preajma Curții de Argeș, mai ales la Poienița, este desenat un traseu întortocheat, de o formă foarte neregulată, aducînd cu conturul unui țărm cu golfuri adîncite și cu peninsule proeminente și întoarse. Spațiul interior, continuu și sinuos, este umplut cu puncte albe simbolizînd stelele, întregul desen fiind numit „cale rătăcită". Trasat cu humă pe fondul brun-roșcat al vaselor de pămînt ars nesmălțuit, desenul căii rătăcite românești reunește, în cadrul procesului de sincretism amintit, elementele Căii laptelui (stelele) cu traseul complicat al labirintului. Spre deosebire însă de labirintul rectangular grecesc și de mandola tibetană alcătuită din cercuri, ambele delimitînd un spațiu riguros închis, ermetismul claustrării fiind unul din elementele definitorii ale ambelor imagini, „calea rătăcită" românească îmbracă acel cunoscut caracter deschis propriu spiritualității românești, așa cum se manifestă ea, de pildă, și în tipologia

deschisă a așezărilor și a arhitecturii populare tradiționale românești. „Labirintul“ românesc este unul deschis spre lume, oferind o șansă vieții omenești depline, departe de ideea de asceză, de sacral ascuns vederii. Aceeași imagine a „căii rătăcite“ o aflăm și pe ouăle încondeiate din Bucovina, din Romanați, probabil și din Hunedoara (țara Zarandului), ouă ce se ofereau la așa-numitul Paște al Blajinilor, după cum ulcelele și cănițele purtînd aceeași imagine se dădeau cu prilejul Moșilor, ambele împrejurări fiind legate deci de călătoria celor ce au apucat să pășească pe „calea rătăcită“.

Acest exemplu al unei imagini simbolice legate de străvechi mituri ne întoarce gîndul către extraordinara bogăție de sensuri conținută în spiritualitatea tradițională românească, prea puțin cunoscută.

Simbolul vegetației etern reînnoite

În legendele și credințele popoarelor, acest simbol străvechi al omenirii întruchipînd în formă poetică visul irealizabil al „tinereții fără bătrînețe și al vieții fără de moarte" se înfățișează oarecum constant, fiind vorba în esență de un copac ale cărui fructe minunate sau a cărui sevă miraculoasă sînt elixire ale vieții. În coroana copacului sau la rădăcina lui stau păsări sau animale înfricoșătoare ce păzesc neprețuitul tezaur. În jurul acestei imagini centrale, fantezia popoarelor a brodat o imensă mantie de basme ale căror detalii și culori iau chipuri infinit variate, reflectînd nu o dată condițiile locale și istorice. În ansamblul lor, aceste condiții alcătuiesc un adevărat tablou al omenirii aflate pe o anumită treaptă de evoluție. În el sînt prezente popoare care se întind din Borneo, în sud-estul Asiei, pînă în Scandinavia, și din India pînă în Siberia. Un corpus al legendelor legate de pomul vieții ar umple zeci de tomuri și ar include alături de formele orale ale basmelor pe cele preluate și transpuse în formă liberă de mari scriitori ai lumii. Într-un fragment din tragedia *Thyestes* a lui Sofocle e pomenită grădina minunată de pe insula Eubeea în care un butuc de viță înflorește dimineața și pînă seara din ciorchine se stoarce mustul prefăcut în vin. Motivul e preluat din fondul străvechi de legende elenice care a stat și la baza vestitului cult al lui Dionysos. O legendă a Turkestanului povestește despre copacul în care fructele cresc de dimineața pînă seara; la miezul nopții o pasăre vine de departe și mănîncă fructul. În Iranul achemenizilor și sasanizilor s-a născut legenda copacului Homa, din a cărui crăpătură de la baza trunchiului se scurgea apa vieții. La indieni, în

Rigveda și *Upanișade*, același rol îl are băutura din planta Soma.

Este imposibil și inutil să redăm aici mulțimea variantelor acestui mit care a îmbrăcat cele mai diverse forme de la cosmogonie la antropogonie, de la arborele înțelepciunii binelui și răului la arborii simbolici ai lui Pliniu și de la pădurile sacre ale grecilor și druizilor celtici la arborele genealogic figurat al lui Isus [1].

Trecerea de la o formă la alta, împrumuturile de-a lungul secolelor și peste mari întinderi au dat naștere unui fenomen de sincretism, caracteristic concepțiilor și credințelor necodificate. Marea vechime a acestor credințe și răspîndirea lor în trecut a făcut ca uneori urme ale acestora să se păstreze, să se combine cu credința mai nouă a creștinismului, și să subziste în acest mod sub forma a ceea ce s-au numit supraviețuiri ale dendrolatriei. O întreagă serie de îngemănări de această natură permit să se înregistreze unele paralelisme culturale și în viața și arta populară din țara noastră. Le cităm pentru interesul pe care-l prezintă persistența unui cult dispărut în formele lui majore interzise de practicarea ritualului bisericii oficiale, dar păstrat în amintirea maselor populare : în multe regiuni din țară, alături de cruce, la înmormîntare, se pune și un brad împodobit sau se sădește un pom fructifer ; pe o întinsă arie din Subcarpații Munteniei și Olteniei, icoane și cruci se bat în copaci a căror coajă crește cu anii și ajunge să le acopere ; pe de altă parte, troițele mari oltenești, muntenești și transilvănene, duble și triple cu multe brațe, închipuie un model rămuros al copacului. Sînt unele locuri în care

[1] De Gubernatis, *Mythologie des plantes*, 1871, p. 101. Cosmogonice (Arbori și ierburi). Arborele cosmogonic care în India se numește kalpadruma, kalpaka, ilpa, kalpavrisha ; în calitatea sa de arbore al paradisului se numește pârigâta și ca arbore ambroziac se numește amrita și soma (în Zenda-Vesta, haoma) ; arborele cosmogonic din a cărui categorie fac parte skambha indian, germanul irminsul, scandinavul yggdrasil, ca și arborele lui Adam, arborele științei binelui și răului, arborele cu șarpe, arborele antropogonic, arborele de Crăciun, arborele lui Buda, sînt sinonime populare consacrate ; arborele cosmogonic este simbolul vegetației și al vieții universale și în consecință al nemuririi.

practica dendrolatriei se manifesta prin agăţarea în anumiţi copaci a panglicilor colorate şi a pomelnicelor. Unul dintre cele mai frumoase locuri de cult era pe valea Batovei, în Dobrogea, descris astfel de I. D. Ştefănescu : „Un zid rectangular de piatră înalt de aproape 2 m şi în bună stare închide spaţiul rezervat monumentului pe care-l înconjoară. Înăuntrul acestuia, la stînga porţii, se înalţă un copac al cărui creştet întrece zidul. Crengile lui numeroase, vii şi înfrunzite în cea mai mare parte a anului, poartă panglici şi fîşii albe şi colorate de pînză de casă, ori de pînză stampată de fabrică, înnodate uneori cu oarecare artă, alteori cu mare grabă. Vîntul, care bate des prin acele locuri şi destul de tare pe vîrful platoului, le flutură pe toate. Unele închid pomelnice ; altele, foiţe de hîrtie cu mici rugăciuni sau numai cu cruci. Le agaţă pe rînd închinătorii creştini şi credincioşii mahomedani. Este de bună seamă vorba de un altar al dendrolatriei şi de practica neaşteptată a acestui cult extrem de vechi şi de ordine universală“ [2]. Tot în acele părţi, la Baş Punar, alături de mormîntul vechi, dar îngrijit al unui hoge, încadrat de două uriaşe blocuri de piatră romană, un arbust puternic era încărcat de fîşii multicolore de pînză. Şi în ţara Haţegului sînt menţionate cîteva puncte asemănătoare [3]. Imaginea unui astfel de arbore ciudat împodobit a pătruns şi în arta populară pe un splendid covor moldovenesc de dimensiuni mari (170/340 cm) din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, păstrat la mănăstirea Suruceni : este înfăţişat un arbore de ale cărui ramuri atîrnă flori, panglici de hîrtie şi pînză colorată [4]. Explicaţia pentru păstrarea de-a lungul atîtor secole a acestor rămăşiţe de vechi credinţe trebuie căutată în tot atît de lunga durată a orînduirilor bazate pe exploatare.

Adîncile rădăcini ale acestui cult străvechi şi universalitatea lui au făcut ca imagini conexe lui să se in-

[2] I. D. Ştefănescu, *Cu privire la stema ţării româneşti. Arborele din peceţile şi bulele sigilare de aur*. În *Studii şi cercetări de numismatică*, Bucureşti, Edit. Academiei R.P.R., vol I, 1957, p. 373.

[3] I. D. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 374.

[4] D. N. Goberman, *Covoarele Moldovei*, Chişinău, 1960.

troducă nu numai în emblematica și practica creștină și mahomedană, mai sus pomenite, ci și în cea mozaică și armenească din țara noastră. Domeniul însă în care aceste imagini sînt prezente și azi într-o profunzime greu de cuprins este acela al artei populare. Pentru a sugera vechimea acestor credințe manifestată în bogăția de forme iconografice, vom aminti că simbolurile creștine, și printre ele în primul rînd crucea, avînd și ele vîrsta de două mii de ani, sînt foarte puțin prezente în arta noastră populară și departe de a putea fi comparate ca frecvență cu imaginile ținînd de mituri și de culturi precreștine, între care dendrolatria ocupă un loc proeminent.

*

Arborele vieții ca imagine plastică se întîlnește în variate forme în arta tuturor popoarelor din Europa și a multora din Asia. De aceea tratarea temei în cadrul artei noastre populare implică, ca dealtfel și în cazul altor teme din domeniul culturii materiale și spirituale, incursiuni comparative, fiind evident că fără cunoașterea artei populare europene, a artei orientale și fără cunoștințe de istoria artei în genere, o seamă de probleme rămîn închise înțelegerii. În cazul pomului vieții, formele pe care le ia în arta populară europeană și deci și în cea din țara noastră, nu numai că nu pot fi clasificate dar nu pot fi măcar deslușite fără lămurirea în prealabil a izvoarelor lor. Pentru arta populară europeană această muncă uriașă de traversare a numeroase epoci istorice și de găsire a formelor originare a fost făcută[5]. Se știe azi că străvechiul fond de credințe indo-europene cu privire la băutura miraculoasă ce s-ar afla într-o anumită plantă s-a cristalizat cu timpul în două tipare plastice fundamentale, regăsite, ca atare, în urma unei lungi evoluții, la sfîrșitul lumii cla-

[5] Spiess Karl, *Neue Marksteine*, Viena, 1955. Într-o operă remarcabilă, întinsă pe 3—4 decenii, autorul, unul din cei mai mari cunoscători ai artei populare europene, a fixat momentele principale și a indicat formele pomului vieții.

sice (secolul V e. n.) marcată convențional de anul căderii Romei (476 e. n.). Unul din tipare este cel al Kantharosului grecesc din care iese un butuc de viță de vie în care stau două păsări care ciugulesc. Uneori la baza vasului sînt două animale sau păsări de pază. Emblemă a cultului dionisiac format pe încetul din același fond străvechi de credințe, Kantharosul a pătruns la epoca pe care am amintit-o în simbolica creștină. În toate marile treceri de la o realitate la alta, cea triumfătoare preia din însemnele celei anterioare și învinse. Pentru creștinism cultul dionisiac ce tindea să devină spre sfîrșitul imperiului roman o religie universală era un adversar redutabil. Trecerea viței și Kantharosului ca simbol în cultul creștin și reprezentarea chiar a patimilor lui Christos sub forma ciorchinelui de struguri zdrobit — „Christus in der Kalter", după același model dionisiac[6] — constituie o astfel de preluare folositoare noțiunii de propagare a noii credințe. Celebrele monumente creștine ale epocii, cum este cadrul unei ferestre a bazilicii San Vitale din Ravenna (530 e. n.), sînt împodobite cu aceste însemne. Mulțimea reprezentărilor dionisiace în aproape toate regiunile imperiului roman, din Carintia pînă în Africa și din Italia pînă în Asia Mică, a favorizat în secolele următoare, VI—VIII e. n., răspîndirea motivului devenit acum creștin[7].

Vasul cu apa vieții în care este împlîntat arborele vieții apare în multe variante simbolizînd momente diferite, cum este de pildă Buna Vestire, în care pomul vieții se confundă cu pomul cunoașterii în cadrul vastului

[6] R. Eisler, *Orph.-dionys. Mysteriengedanken in der christl. Antike*, Leipzig, 1925, Tf. 17 (după Spiess, *op. cit.*, p. 5).

[7] „Der Kantharos mit Weinranke und Vögeln geht über das dritte und vierte Jahrhundert hinaus, er wird, ohne dass man das immer genau unterscheiden kann, zum Kelche mit dem Blute Christi. So geschieht es, dass die Zeiten fugenlos in einander übergehen. Die bakchische Leitgestalt ist, ohne dass man es recht gemerkt hat zur christlichen geworden, inzwischen ist aber eine ganze Welt, die Antike, unwiederbringlich eingestürzt."

proces de sincretism amintit. Spre sfîrşitul evului mediu şi în Renaştere vasul cu pomul vieţii se transformă într-un vas cu buchet de flori, ornament al interioarelor patricianului bogat.

În arta populară europeană, arborele vieţii împodobeşte obiecte de diferite genuri. Pe o piesă de mobilier din Karlsbad, lucrată la 1850, apare vasul cu flori încadrat de o pereche de logodnici. Broderiile elveţiene, germane şi austriece înfăţişează acelaşi motiv în numeroase variante. Pe maiuri de bătut rufe, austriece şi suedeze (1752), vasul este reprezentat foarte des, ca o tufă mare de frunze şi păsări. În arta populară pătrund şi ecouri ale stilurilor „culte", ca pe o ladă de zestre elveţiană (1776), în care floarea e tratată ca un buchet de pe timpul rococo-ului. De un deosebit interes sînt cazurile în care motivul pomului vieţii este încadrat în decorul geometric din Balcani. Pe mantalele femeieşti din Scutari (Albania) ca şi pe piese de costum din Dalmaţia, vasul şi păsările sînt geometrizate iar uneori floarea din vîrf e înlocuită cu o rozetă, aşa cum se întîmplă şi în unele zone din ţara noastră. La unele variante vasul este foarte mic, aproape dispărut sub buchetul bogat al florii. Remarcăm aici că exemplele numeroase pe care le dă Spiess datează toate din secolul al XVIII-lea, epocă de înflorire a artei populare.

Al doilea tipar plastic este cel al arborelui vieţii iranian, figurat ca un copac cu coroana mai mult sau mai puţin dezvoltată şi cu rădăcina îngroşată ca un trunchi, bi- sau trifurcată, sau cu un gol la rădăcină simbolizînd izvorul. Lateral, copacul este păzit de păsări, animale sau oameni. Simbol străvechi, originea lui este plasată de obicei în Persia şi India. Arborele sfînt, arborele vieţii, Hom-ul iranian îşi are originea, după unul din cei mai mari cunoscători ai artelor decorative indiene[8], în Soma indiană, o plantă căţărătoare (asclepiadee) numită de botanişti Sarcostemma viminale, ale cărei flori sînt dispuse în formă de evantai. Din aceas-

[8] Birwood, *The industrial arts of India*, London 1880, Tom. I, p. 169.

tă plantă se extrăgea un suc care amestecat cu lapte și fermentat constituia principala ofrandă în ritualul vedic. Trebuie să notăm însă diferența între acest „pom al vieții", planta a cărei patrie este Cașmirul, și arborele vieții asirian „asherah" care este curmalul, ai cărui ciorchini de fructe simetric dezvoltați au devenit un element decorativ des uzitat în Orient.

Istoria acestui motiv oferă însă un cîmp enorm de investigații. Imagini ale acestui tip de pom al vieții apar pe broderii indiene de Punjab, dar și pe plăci de orfevrărie francă.[9] În decursul timpului și în contact cu tradițiile culturii locale, motivul a îmbrăcat numeroase înfățișări, uneori intervenind înlocuiri de elemente: copacul se transformă în coloană, în cruce, în stelă, păsările se schimbă în figuri umane, în animale fantastice[10].

O deosebită înflorire a cunoscut acest motiv în epoca sasanidă, apogeul constituindu-l domnia lui Khosrau I. Anoshirvan (531—579 e. n.). Celebrele țesături de mătase orientale din secolele VI—IX poartă admirabile imagini ale pomului vieții cu rădăcina crăpată, păzit de lei sau păsări. Prin intermediul Bizanțului stofele cu motivul pomului vieții se răspîndesc în Occident. Faimoasa mantie a încoronării împăratului german (Palermo, 1133) sau stofa imperială din Mosac (Franța) înfățișează motivul în diverse variante. Stofele flamande, italiene, spaniole, venețiene, pînă în secolul al XV-lea poartă ca o pecete semnul vechiului mit.

Un al doilea curent pornit tot din Bizanț și poate și pe calea directă a Asiei Centrale și a Caucazului a dus pomul vieții în nordul și estul Europei, la vikingi în Scandinavia, la ruși. În Rusia, în secolele VIII—IX, se răspîndesc nenumărate forme iraniene ale pomului vieții. În Vladimir-Susdal, pe peretele de apus al vestitei catedrale Sf. Dumitru, se află poate cea mai impresionantă suită de pomi ai vieții din cîte cunoaștem în do-

[9] L'abbé Cochet, *La Normandie souterraine*, Paris, 1855, pl. 12, fig. 4, după Maindron, *L'art indien*, Paris, 1885.
[10] M. Maindron, *op. cit.*

meniul decorului sculptural-arhitectonic. Despre reprezentarea pomului vieții în arta rusească din secolele X—XIII, Rîbakov spune : „Reprezentările nu sînt niciodată realiste, ci totdeauna simbolice și legendare“[11].

În secolele XV—XVI arborele vieții apare frecvent pe covoarele persane și pe cele geometrizate de Damasc. Formele pe care le reia motivul sînt din ce în ce mai schematice, persistînd însă îngroșarea sau bifurcarea rădăcinii.

Uneori cele două tipare plastice, elenistic și iranian, apar pe același obiect și nu este fără interes faptul că aceasta se întîmplă la Constantinopol, centrul de iradiere pentru ambele tipare din evul mediu, așa cum se va vedea pe un sarcofag din secolul al VII-lea[12].

Pătrunderea în nordul Europei, în lumea germanică, a motivului, a dus la o serie de reprezentări prescurtate ale pomului vieții ca urmare a contactului cu decorul geometric, liniar. Motivul este extrem de simplificat, este aproape o frunză sau o floare. Tendința de simplificare a fost menționată și de Rîbakov pentru arta rusă : „În Rusia reprezentarea pomului vieții a fost din ce în ce mai simplificată“ [13].

În arta populară europeană arborele vieții iranian apare încadrat în strictul geometrism caracteristic, ca cel de pe covoarele scandinave, finlandeze și est-prusiene. În regiunea Peninsulei Balcanice, în Albania, în Grecia apare pe țesături, pe lăzi de zestre sub forma chiparosului. Forme asemănătoare se găsesc și la noi.

Pornite din lumea mediteraneană și orientală, cele două tipare plastice ale arborelui vieții s-au generalizat în toată Europa și se întîlnesc și pe teritoriul țării noastre la diferite epoci. Valul uneia sau alteia dintre reprezentări, călătorind peste spații, pe drumuri nu încă pe deplin lămurite au ajuns la noi și au adus imagini ce au rămas pe monumente formînd jaloane de preț ale istoriei.

[11] *Geschichte der russischen Kunst*, p. 171.

[12] G. Mendel, *Catalogue des sculptures*, Musée ottoman, Constantinople, 1904, vol. III, p. 529, nr. 1320, după Spiess, *op. cit.*, p. 34.

[13] *Geschichte de russischen Kunst*, p. 171.

ale culturii și artei românești. Nu este scopul prezentei încercări înfățișarea istorică a acestor motive pe pămîntul românesc, dar fixarea unor momente principale este necesară.

Ca în toată lumea de la sfîrșitul antichității, în vechile colonii grecești ale Pontului Euxin, devenite orașe romane, și în celelalte centre urbane ale Daciei romanizate, însemnele cultului dionisiac împodobesc stele, altare și mozaicuri. Fenomenul este generalizat în ținuturi vecine nouă înspre vest, cum ar fi Panonia și Carintia, în care alături de monumente de piatră sînt de asemenea mozaicuri cu imaginea Kantharosului și a păsării[14]. Pe o piatră cu inscripția grecească aflătoare la Muzeul din Constanța, Kantharosul și vița de vie formează cadrul. Recent descoperit, un mozaic din zona vechiului port Tomis are într-un colț înfățișat în splendide culori și la dimensiuni mari Kantharosul cu o pasăre ciugulind din planta desfășurată. Departe de Dobrogea, în cealaltă parte a țării, același vas este înfățișat pe numeroase pietre romane aflate azi în lapidariumul Muzeului din Alba-Iulia.

Exceptînd secolele pentru care arheologii mai sînt încă datori a aduce noi lumini, în epoca feudală imaginea arborelui vieții este înfățișată prin numeroase monumente. Tiparul plastic elenistic al simbolului se regăsește, e drept deseori trunchiat, sau redus la tipul păsării ciugulind dintr-o plantă cu fructe, pe ceramica de tip bizantin din secolul al XIV-lea, găsită în săpăturile de la Zimnicea. Este prezent de asemenea pe țesături religioase, între care cităm frumoasa broderie de la Trei Ierarhi (1639). Scena de pe această piesă, Vestirea Mariei, are o compoziție în care locul central îl ocupă vasul cu flori cu două mari toarte. Nu lipsește nici pasărea care coboară în jerba de raze dintre norii flancați de soare și lună. Un deosebit interes prezintă faptul că în scena Bunei Vestiri vasul cu flori reprezentînd pomul vieții constituie o dovadă a persistenței străvechilor credințe populare care au pătruns și în iconogra-

[14] Spiess, *op. cit.*, p. 6.

fia creştină. Această compoziţie nu este ceva singular, ea apare în numeroase scene similare din alte regiuni europene, uneori uimind identitatea detaliilor. Amintim o dantelă peruviană din secolul al XVII-lea, aflată în colecţia Iklé din Gewerbemuseum din St. Gallen, Elveţia[15], în care vasul central şi buchetul de flori au o mare asemănare cu reprezentarea moldovenească. Pasărea coboară tot din mănunchiul de raze strălucitoare. Broderia de la Trei Ierarhi ne duce cu gîndul şi la alte teme, cea a „grădinii închise (Hortus conclusus)" datorită construcţiei cu arcade şi turnuri de apărare ce închide fundalul scenei. Această temă în care pomul vieţii este prezent în diferite ipostaze, ne pare a fi reprezentată în elemente descompuse pe o placă de sobă nesmălţuită de la Suceava din secolul al XV-lea[16], în care Maria apare între arbori ce o despart de cerbul (înlocuind licorna) cu crucea în frunte sărind îngrădirea. Construcţii şi turnuri completează imaginea. Comentariul lui Spiess privind semnificaţia acestor reprezentări ni se pare just prin sublinierea rolului vechiului simbol al pomului vieţii păstrat în credinţele populare[17].

În secolele XVII—XVIII imaginea vasului cu două torţi cu flori e tot mai frecvent. În primul rînd notăm frumoasele vase cu flori şi păsări de la Fundenii Doamnei, în care decorativismul persan apare în toată bogăţia lui. Vasul cu flori îl vedem apoi înfăţişat pe o serie de uşi din bisericile munteneşti (Subeşti, Corbeni) într-un bogat decor floral alături de care apar şi imaginea acvilei bicefale şi cea a balaurului. Un element descompus, păsări ciugulind din ciorchini, se vede şi pe uşa de la intrarea bisericii din Tg. Hurez. Pasărea ciugulind este un element pe care-l vom regăsi în numeroase cazuri şi în arta populară. Vase cu flori sînt înfăţişate şi pe un fragment de piatră de mormînt din secolul al XVIII-lea şi pe friza cu sfinţii filozofi ai bisericii din Tg. Jiu, în colţurile clădirii.

15 *Ibidem*, p. 10.

16 Barbu Slătineanu, Paul Petrescu, Paul Stahl. *Arta populară în R. P. R., Ceramica*, Bucureşti, 1957, p. 83.

17 Spiess, *op. cit.*, p. 9.

C-da 5814 coala 11

Tiparul plastic iranian al simbolului se găsește pe două importante categorii de monumente medievale indicate ca atare pentru prima oară într-un articol al lui I. D. Ștefănescu [18]. Pomul între personaje apare pe o serie întreagă de peceți începînd cu cea a lui Vladislav II (1451—1456), continuînd cu cea a lui Basarab cel Bătrîn (1475) și cu altele ce ajung pînă la Radu Mihnea (1612). De asemenea, sînt menționate bulele sigilare de aur ale lui Alexandru al II-lea (1568—1574) și cele ale lui Mihnea al II-lea. Aceeași imagine a unei plante între două personaje este înfățișată și pe o cahlă (ceramică) din secolul al XV-lea, găsită la Hîrlău.

Foarte interesante, mai ales în ce privește legătura artei românești cu arta occidentală, sînt pietrele de mormînt. Pe una din ele, romanică, de la Argeș (secolul al XIV-lea, Radu I) se vede tulpina dreaptă și puternică a unui „copac înalt" cu coroana stilizată în care deosebim și fructe conice [19]. Imaginea este realizată într-un relief plat. Deasupra coroanei este plasată o rozetă mare în care este înscrisă o stea cu 12 colțuri formate din baghete, iar centrul este ocupat de o rozetă vîrtej. Cu alte cuvinte, simbolul pomului vieții este înfățișat alături de cel al soarelui. Crucea lipsește. Este pur și simplu înlocuită de trunchiul arborelui. Rozeta avînd înscrisă o cruce în ea se întîlnește pe pietre de mormînt medievale (secolele XII—XIII) din Europa centrală, cum sînt cele de la Isper și Viktring (Austria) [20]. În Moldova sînt de asemenea o serie de pietre de mormînt din secolele XV—XVI de cel mai mare interes în ce privește reprezentarea pomului vieții, întrucît prezintă varianta „cu rădăcini" sau „cu izvoru". Piatra lui Simon aflată la Muzeul din Fălticeni [21] cu iscripția ANNO (1444 ?) OBIIT HONESTUS VIR SIMON OR (T ?) ALE PRO EO, are înfățișată o cruce mare

[18] I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 373—381.

[19] *Ibidem*, p. 380—381.

[20] R. Bauerreis, *Arbor Vitae*, München 1938, p. 22, după Spiess, *op. cit.*, p. 48.

[21] I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 381; cf. și *Bul. Com. Mon. Ist.*, 1938, fasc. 95, p. 43, fig. 9.

sprijinită pe un dublu semiarc. Trei pietre de mormînt de la Baia, dintre care una a lui Nicolaus[22] (1561), alta a lui Georgius (158...), iar alta a lui Johanes Wolf (1657)[23], au o reprezentare a crucii descrisă astfel de I. D. Ștefănescu : „cruce treflată închisă într-o cruce gamată, două garoafe și doi vreji de viță de vie cu struguri. La baza crucii se disting rădăcinile lemnului figurate prin semicercuri, multiple la piatra lui Georgius. Semicercul de la bază nu este reprezentarea muntelui, ci a rădăcinilor sau a unei deschideri, poarta prin care trec morții în cealaltă lume"[24]. Că nu este un „munte se vede clar din faptul că semicercul are dublu contur, tocmai pentru a sublinia golul între rădăcini. Această reprezentare se întîlnește pe o sumă de pietre de mormînt medievale din Carintia, Franconia"[25]. Este clar că meșterii care au lucrat pentru sașii îngropați la Baia cunoșteau modele venite din Occident. Legăturile economice ale Transilvaniei, Moldovei și Țării Românești cu Europa centrală în acea epocă favorizau aceste pătrunderi. Pe o frumos lucrată piatră de mormînt din Buda, secolul al XV-lea, este figurat, între imaginile soarelui și lunii, același tip de cruce cu deschidere la bază.

Cele două tipare plastice ale arborelui vieții, elenistic și iranian, apar cu o frecvență sporită în secolul al XIX-lea pe monumente funerare, frecvență ce corespunde unei puternice răspîndiri a motivului și în arta populară. Ne vom mărgini aici să dăm, pentru secolul al XIX-lea, cîteva exemple cu titlu comparativ din domeniile mai puțin cunoscute ale ornamenticii evreiești și armenești din țara noastră.

Într-o serie de cimitire vechi din Moldova se află numeroase monumente funerare evreiești remarcabile ca realizare artistică[26]. Pe unul din ele apare (decorul este plasat pe mațvé, nu pe țom), tiparul plastic elenistic, vas

[22] Bul. Com. Mon. Ist., 1931, fasc. 67, p. 2.
[23] *Idem.*
[24] Spiess, *op. cit.*, p. 48.
[25] Spiess, *op. cit.*, p. 49.
[26] Paul Petrescu, *Decorul în piatră al monumentelor funerare evreiești din Moldova*, 1959, mss.

cu două torți din care iese o plantă ce nu prea seamănă cu vița de vie, dar din care atîrnă ciorchini. Avem impresia că în unele cazuri sînt ciorchini de curmali tratați stîngaci, alături de frunze de curmali. Vasul cu două torți este înlocuit uneori cu cana leviților, iar alteori ciorchinii și frunzele de curmal flanchează menora, candelabrul cu șapte brațe, tratat admirabil ca decorație. Trebuie să amintim și varianta locală, în care vasul cu două torți este înlocuit cu hîrdăul mare cu doage moldovenești, din care iese o plantă pe care stă o pasăre. Pe alte monumente funerare apare și tiparul plastic iranian cu rădăcini avînd aceeași dispunere în semicerc ca cele de tip romanic de la Baia. Copacul este păzit de doi vulturi puternici, uneori locul copacului e luat de menora, cu aceeași mare deschidere la bază sau cu rădăcini bifurcate.

În timp ce pe monumentele evreiești pasărea este aproape nelipsită, pe cele armenești (tot din Moldova) ea nu apare deloc. Tiparul elenistic are de cele mai multe ori forma unui vas cu flori, fără torți, și seamănă mai degrabă cu un potir bisericesc. Uneori vasele sînt figurate cîte două, sub arcade, despărțite de o coloană cu capitol. Tiparul plastic iranian apare deosebit de clar sub forma chiparosului, arborele regional. Baza trunchiului chiparosului este figurată fie ca o îngroșare, fie ca o împărțire în 5—6 rădăcini filamentoase. Dacă vasul elenistic apare și singur, chiparoșii sînt totdeauna pereche. Uneori pe aceeași piatră sînt ambele tipare. Totdeauna însă în aceste cazuri doi chiparoși încadrează un vas cu flori.

Prestigiul și strălucirea celor două clasice modele ale arborelui vieții au făcut ca ele să pătrundă adînc în plastica europeană cultă și populară, dar aceasta s-a întîmplat relativ tîrziu, în secolele V—VI e.n. Vechimea mitului legat de dendrolatrie ne îndreptățește însă să ne întrebăm dacă nu cumva înainte de importul celor două tipare — elenistic și iranian — nevoia de reprezentare plastică a credințelor populare nu și-a găsit o expresie adecvată, proprie, care să fie a populațiilor băștinașe. Răspunsul ne pare a fi pozitiv. O seamă de date iconografice ne vorbesc de marea vechime pe teritoriul țării

noastre a reprezentării bradului nu numai ca frunză, ci mai ales ca arbore, figurat cu rădăcini, atribut esențial al mitului pomului vieții. Nu este nici o îndoială că bradul verde și peren, folositor și frumos a inspirat din cele mai vechi timpuri credința oamenilor din aceste locuri în forța sa vitală, alegîndu-l ca simbol al vieții. Se știe locul important pe care bradul îl ocupă nu numai în literatura populară dar și într-o serie întreagă de acte legate de viața de toate zilele și de credințele poporului nostru în trecut. Menționăm doar că la noi bradul este „arborele nunții", pus la începutul unei vieți noi de familie, și tot el este pus pe casă ca semn al noii construcții. De aceea socotim că bradul a stat la noi, în unele regiuni alături de stejar, în centrul cultului arborilor. Aceasta explică marele număr de reprezentări plastice ale bradului în arta noastră populară, precum și vechimea mult mai mare decît a celor două tipare cunoscute ale pomului vieții, a unora din imaginile bradului ca pom al vieții.

Pe una din figurinele de pămînt ars din epoca bronzului, aflată în Muzeul din Careii Mari[27], sînt vizibil și admirabil incizați trei brazi. Fiecare din ei se termină într-o rădăcină ramificată în cinci sau șase cepi conici ascuțiți (la al treilea din dreapta nu se distinge decît linia orizontală a rădăcinii, din cauza unei spărturi). Asupra înțelesului inciziilor pe figurinele din această epocă părerile sînt împărțite, unii văzînd în ele reproducerea tatuajului ritual, alții reproducerea detaliilor de îmbrăcăminte. S-ar putea, bineînțeles, să fie și o ornamentație magică realizată special pentru figurine. Dar chiar dacă ar fi imagini ale decorului costumului, important este că în acest decor apare bradul ca pom al vieții, așa cum mult mai tîrziu frunza bradului va apărea pe costumul popular românesc din multe regiuni ale țării. Decorul costumului are însă, la acea epocă și mai tîrziu, un rol preponderent magic. În importanta lucrare a oamenilor de știință sovietici, *Geschichte der russischen Kunst*, pe care am mai

[27] Al. Tzigara-Samurcaș, *L'art du peuple roumain*, 1925, Geneva, p. 7.

citat-o, cunoscutul cercetător al meșteșugurilor și al vechii arte aplicate rusești, B. A. Rîbakov, afirmă limpede acest lucru [28]. Pe o altă figurină neolitică, de astă dată din Oltenia, de la Cîrna, în partea inferioară, în dreptul coapselor, sînt de asemenea figurați brazi. Rădăcina lor nu este înfățișată sub forma unei grebluțe, ci este bifurcată formînd un fel de unghi cu dublu contur. O brățară dacică de argint avînd caracteristica formă spirală terminată cu capete de șarpe (secolul I e.n.) este împodobită tot cu brăduți (cîte 5—6 la fiecare capăt) a căror rădăcină este alcătuită din cîte două mici triunghiuri și o terminație scurtă îndreptată în jos [29]. Importanța figurării rădăcinilor este subliniată de Rîbakov în aceeași lucrare: „La toți copacii reprezentați se cunosc clar trei rădăcini. În toate variantele determinate de stilizările succesive, acest detaliu a fost păstrat, subliniind astfel legătura «pomului vieții» cu «sucurile vieții» ale pămîntului“ [30]. Bradul și frunza lui apar și pe vechea ceramică neagră de tradiție dacică și pe ceramica medievală, cum este bucata de placă de pardoseală de la Suceava, secolul al XV-lea, zgrafitată și smălțuită în galben, pe care se văd doi brazi cu rădăcini dispuse în unghi, orientat în jos [31].

Pe teritoriul românesc se întîlnesc, așadar, din epoci foarte îndepărtate, trei tipare plastice ale arborelui vieții: cel traco-dacic, cel elenistic și cel iranian. O cercetare a artei populare din țara noastră este revelatoare în ce privește persistența și transmiterea acestor imagini din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre, în toate regiunile. Nu toate trei tiparele apar însă în aceeași măsură și în forme la fel de bine păstrate sau precizate. În același timp există și o anumită repartiție teritorială pentru a

[28] „Im Ornament der altrussischen Kleidung und des Schmuckes spiegeln sich auch weiterhin die traditionellen magischen Vorstellungen wieder, dass magische Symbole an der Kleidung die Menschen von bösen Geistern bewahren" (*Geschichte der russischen Kunst*, p. 167).

[29] Julius Bielz, *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, ESPLA, p. 9.

[30] *Geschichte der russischen Kunst*, p. 172.

[31] B. Slătineanu, *Ceramica feudală românească*, București, ESPLA, 1959.

cărei delimitare strictă nu avem încă date suficiente, dar putem spune că în linii mari tiparul iranian, de pildă, este mai frecvent în Moldova (mai ales pe scoarțe) și în Transilvania, în timp ce în sudul țării predomină cel elenistic într-o formă puternic localizată.

FORMA TRACO-DACICĂ

O răspîndire generală are forma traco-dacică a cărei mare vechime însă a făcut ca deseori să nu mai persiste figurarea rădăcinilor. Dispoziția rădăcinilor conduce uneori la tratarea copacului sub forma ramurii de brad. Tot marei sale vechimi îi atribuim și lipsa păsărilor însoțitoare, imagine ce necesita o compoziție complexă care a putut să se nască în regiunea Mediteranei orientale locuită de popoare ce au ajuns la un înalt stadiu de civilizație cu mult înaintea celor din spațiul carpato-danubian. Este de remarcat în același timp că, pe cînd cele două tipare venite de departe au intrat în varii combinații iconografice, tiparul local s-a menținut simplu, bradul apărînd de cele mai multe ori singur, fără nici un element ajutător. De aceea, în cazul tiparului traco-dacic vom face prezentarea pe domenii de artă populară, considerînd că va fi mai util și mai concludent să prezentăm celelalte două tipare în schemele lor iconografice.

În domeniul arhitecturii populare bradul este deseori folosit ca element de decor. Scrijelarea lui pe lemn este ușoară, datorită poziției unghiulare a ramurilor față de trunchi. Nu vom cita însă asemenea cazuri, foarte numeroase, dar a căror asemănare cu schema pomului vieții sau includere în această categorie poate părea fortuită. Vom da însă ca exemplu frumoasa ușă a unui acaret din nord-vestul României (țara Oașului, Moișeni, azi în Muzeul Satului) pe rama căruia sînt figurați doi brazi, cîte unul de o parte și de alta a intrării. Tot în vestul țării, în depresiunea Beiușului și Vașcăului, bradul apare cu o mare frecvență pe frontoanele în pinion ale caselor. De astă dată or-

namentul este realizat în relief de tencuială, uneori albă, alteori policromă. La baza îngroșată a bradului se distinge clar (Fieni) o despicătură, figurată ca un gol, despărțind cele două rădăcini și aducînd cu acel „gespaltener Baum" de care vorbește Spiess [32]. În această zonă se întîlnesc și rarele cazuri în care bradul ca pom al vieții intră în compoziția unui motiv mai complex, — cruce înconjurată de ramuri de brad, — expresie a fenomenului de sincretism, dendrolatrie-creștinism.

Nord-estul Olteniei, Vîlcea și aproape întreg bazinul Argeșului, incluzînd Subcarpații vestici ai Munteniei și partea de deal și de cîmpie, regiunea Argeș și județele Vlașca și Ilfov — constituie o altă zonă în care decorul în relief de tencuială are ca motiv ornamental frecvent bradul. „Brăduleții" în regiunea Argeș sînt uneori puși în glastre care iau forma unei rădăcini îngroșate (la Cosești pe rîul Doamnei și pe valea Bratiei). Cel mai adesea „brăduleții" sînt plasați pe fațada dinspre stradă, străjuind ferestrele (Vlădești, pe valea Bratiei), Brăduleții cu rădăcina despicată sau îngroșată și avînd la mijloc o bară orizontală ce înlesnește formarea și a unei imagini de cruce topită în cea a bradului, sînt reprezentați la Coșești, pe Valea Rîului Doamnei. La Ciofliceni, Ciocănești, Fierbinții de Jos, bradul apare puternic stilizat, pus în glastră. Uneori este figurat ca o triplă ramură.

Între piesele de mobilier, fără îndoială că este semnificativ faptul că bradul apare pe lada de zestre. Așa cum este în prezent, ca pom al nunții, împodobit și pus la poartă, în copac sau pe casă, bradul își are locul lui pe piesa de mobilier legată de actul nunții, lada. Amintim că pe lăzile de zestre de pe coastele Adriaticii și din Grecia apare aproape totdeauna chiparosul, corespondentul meridional al bradului [33] și care credem că reprezintă și el imaginea autohtonă a pomului vieții din această parte

[32] „Dieser «gespaltene Baum» ist der Lebensbaum, der mit Lebenswasser gefüllt ist und dieses aus dem Spalte hervorquellen lässt". (Spiess, *op. cit.*, p. 20).

[33] A. Haberlandt, *Vokskunst der Balkanländer*, Wien, 1919 p. 62. Abb. 35, 3, Truhenwand aus Kavaja, Albanien, Spiess *op. cit.*, p. 52.

a Europei. Pe lăzile din Bucovina (Fundul Moldovei), bradul este figurat adesea pe picioarele din față sub forma unor scurte ramuri paralele colorate în două tonuri apropiate de brun. La Budureasa, cunoscut centru de lădari din Crișana (depresiunea Beiușului), bradul este scrijelit pe fața lăzii în două feluri: ca pom singur închis într-un cartuș și în combinație cu rozeta, simbol al soarelui.

Pe marea și importanta categorie a scoarțelor și a țesăturilor de interior bradul nu este prezent cu frecvența la care ne-am fi așteptat. Înclinăm să atribuim această situație faptului cunoscut că scoarțele au reprezentat în ultimele două-trei veacuri vehicolul principal de trecere a celorlalte două tipare ale pomului vieții din lumea orientală și balcanică în cea românească. Venit pe covoare de import, pomul vieții a fost copiat apoi și de scoarțele noastre. Astfel, locul bradului s-a diminuat din ce în ce în această categorie, rămînînd puține exemplare în care el figurează ca pom al vieții și aceasta, după cîte știm noi, mai ales în regiunile ceva mai retrase. Cunoaștem astfel un admirabil exemplar de scoarță maramureșeană în care, alături de grațioase personaje feminine torcînd și de capre minuțios tratate, bradul locurilor este frumos înfățișat ca două groase și aplecate cetini axate pe o rădăcină îngroșată, putînd fi luată și drept imaginea simplificată a unui vas.

Bradul și ramura de brad sînt reprezentate des în costumul popular, constituind motive ornamentale predilecte în anumite regiuni. În Oltenia, de pildă, terminologia populară cunoaște multe expresii derivate din brad: brăduț, brădoi, brad cu stea, brad mic. În aceeași provincie, pe frumoasele veste făcînd parte din cunoscutul costum „schileresc“, spatele este împodobit cu cîte trei „brazi pe munți“, imagine care după noi intră în categoria pomului figurat cu rădăcini, dublul contur al așa-zisului „munte“ pledînd în acest sens [34]. Realizat în găitane și suitaș negru, întregul decor se leagă fără doar și

[34] Gh. Focșa, *Evoluția portului popular în zona Jiului de sus*, București, 1958.

poate de ornamentica sud-dunăreană și mai ales albaneză. Somptuoasele cămăși de Argeș și Muscel, lucrate în fir de aur și argint, în negru, roșu și vișiniu, au pieptul și mînecile acoperite cu cusături zise „brăduleț". Același motiv tratat oarecum asemănător îl înregistrăm și pe cămășile buciumănești din preajma Abrudului (Transilvania). Bradul apare și în cusăturile bănățene [35].

În categoria diferitelor obiecte mici de lemn, bradul este reprezentat mai des pe vasele pirogravate. Atît în centrele de văsari din Vrancea (Moldova) cît și în cele moțești de pe valea Arieșului (Transilvania), ca și în cele din Bucovina, fierul înroșit imprimă pe doagele albe imaginea ușor de realizat a ramurii sau a frunzei de brad, formînd un decor simplu dar de efect. Bradul este realizat și în tehnica crestăturilor sau inciziilor. Pe căucele din Pădureni (Transilvania), tăiate cu coadă cu tot dintr-o singură bucată de lemn, bradul intră în compoziția ornamentală, am spune gîndită, a mînerului [36]. Motivul bradului formează elementul decorativ principal pe un pistornic din Romanați (Oltenia). E de subliniat în acest caz amintitul deja fenomen de sincretism, manifestat de atîtea ori : bradul ca simbol dendrolatric se combină cu crucea, simbol creștin. Aceeași îmbinare se observă pe un frumos „păpușar" (tipar de caș) din Trăisteni (Muntenia, Prahova) în care crucea și restul decorului sînt alcătuite din ramuri de brad.

În ceramica din toate provinciile motivul bradului este prezent. Frecvent apare pe ceramica moldovenească, atît pe cea neagră de Marginea-Rădăuți continuînd o străveche tradiție cît și pe cea smălțuită. Pe aceasta din urmă bradul apare uneori și cu rădăcinile figurate. Alteori ramurile de brad formează stele cu șase colțuri pe fundul străchinilor [37]. Tot în nordul țării, în Maramureș, ceramica de pe valea Izei înfățișează brazi în picioare, încadrînd o biserică. În Transilvania, pe o strachină mare din țara Zarandului, ramurile de brad formează pe mar-

[35] G. Oprescu, *Peasant art in Romania*, London, 1957, p. 70.
[36] *Idem.*
[37] *Ibidem*, p. 16.

gini un pentagon. În cercul înscris este desenat cu cornul un brad trifurcat, cu rădăcinile înfățișate sub forma unei duble spirale sau a coarnelor de berbec. Bradul se vede și pe numeroase cancee din Transilvania, de proveniență săsească. Centrele oltenești, Buda din Vîlcea, Hurezul și Oboga, folosesc de asemenea bradul ca element decorativ. Pe o ploscă în formă de colac din Oboga, brăduți roșii și verzi alternează de-a lungul unui vrej continuu ce dă roată ploscii. Un motiv mai complicat, rezultat din împodobirea cu frunze de brad a cinci cruci, înconjurînd imaginea soarelui cu față omenească, se vede pe o strachină de Hurez. În sfîrșit, ouăle încondeiate din Oltenia și Muntenia oferă un vast cîmp de aplicație a „brăduților".

Pentru simplitatea redării iconografice, am înfățișat reprezentările bradului ca pom al vieții avînd drept criteriu domeniul de artă popular. Și în cazul lui am semnalat totuși unele compoziții mai încărcate. În ce privește celelalte două tipare plastice ale pomului vieții, aceasta este aproape regula, de aceea, cum am mai spus, prezentarea o vom face pe scheme iconografice. Ar trebui însă să ținem seama că modelul elenistic și cel iranian s-au grefat la noi pe fondul arhaic al decorului geometric, avînd la origine și el un sens; și că prin urmare vom fi puși în fața unor reprezentări combinate, de o mare originalitate uneori. Trebuie să observăm de la început că tiparul plastic iranian este reprodus în genere mai complet decît cel elenistic.

FORMA ELENISTICĂ

Trei sînt procesele pe care le înregistrăm în cazul imaginii elenistice a pomului vieții: primul este transformarea, sub puternica influență a decorului geometric simplu, concordînd cu viața unei populații agricole și pastorale redusă timp de secole la condiții grele, a kantharosului grecesc în glastră țărănească de flori, luînd de cele

mai multe ori forma cilindrică sau tronconică răsturnată a ghiveciului de pămînt sau a canei cu o toartă. Sub forma unui vas cu picior, a unui potir, rareori, şi acesta cu toarte, nu-l întîlnim decît relativ rar şi atunci prezintă transpuneri ale unei imagini din arta cultă. Cel de al doilea proces este înlocuirea de cele mai multe ori a vrejului de viţă de vie cu o altă plantă fie locală, fie reprezentînd stilizarea de modă orientală a unei plante exotice sau locale. În sfîrşit, al treilea proces înregistrat, poate cel mai important, este dispariţia păsărilor, care s-a petrecut în mod progresiv, existînd numeroase exemple în care imaginea vasului cu floare şi pasăre apare descompusă, în sensul că pasărea figurează pe acelaşi obiect, dar ca motiv autonom.

a. Vasul cu flori

Aplicînd cele trei reduceri concomitent, se pune întrebarea dacă mai putem deosebi imaginea glastrei cu flori de cea a vasului simbolizînd o formă a pomului vieţii. Răspunsul este afirmativ şi se întemeiază pe tratarea diferită din punct de vedere plastic şi iconografic a celor două categorii de vase. Există într-adevăr multe cazuri în care este evidentă străduinţa creatorului popular de a reproduce pur şi simplu un vas cu flori din realitatea înconjurătoare. Tratarea este simplistă, naivă, naturalistă. Stilizarea intervine arareori şi atunci denotă fie amprenta vechii obişnuinţe de a reprezenta la modul geometric, fie, mai degrabă, nestăpînirea meşteşugului. Sînt însă de asemenea numeroase cazurile în care este tot atît de evident că realizatorul imaginii nu a putut vedea un obiect asemănător în realitatea înconjurătoare şi că deci s-a călăuzit după imagini fie văzute aiurea (cel mai adesea), fie creîndu-le potrivit reprezentării plastice mentale pe care şi-a făurit-o cu privire la o anume concepţie mitologică despre care a avut ştiinţă din comoara tradiţiilor orale ale comunităţii sale.

Se mai întîmplă însă ceva, anume întrepătrunderea celor două tipare plastice cu predominarea evidentă a ti-

parului iranian caracterizat prin extraordinara persistență a figurării rădăcinilor sau a orificiului de la baza trunchiului. Această întrepătrundere duce la forma foarte interesantă a vasului în care sînt vizibile rădăcinile „lemnului" ca într-o proiecție radioscopică. Importantă este victoria tiparului iranian pe aproape întreaga suprafață a țării în forme pure sau combinate, și pe care o punem pe seama arhaicei tradiții a bradului ca pom al vieții, formă legată mai mult de tiparul iranian decît de cel elenistic. Fenomenul combinării celor două tipare s-a petrecut și în alte părți și sînt cunoscute exemplele, existente și la noi, ale copacilor iranieni plantați în mici vase [38]. În ceea ce privește felul tratării, trebuie să subliniem importanța categorică a modalității orientale a reprezentării vasului cu flori, fapt ce ne indică, în unele cazuri, originea sau calea de pătrundere.

Acestea sînt considerentele pentru care imaginea vasului cu flori poate îmbrăca o serie de aspecte, începînd cu cel neutru, de încercare de reproducere a unui vas real așa cum îl vede realizatorul, pînă la cel mărturisind un proces de descompunere, în sensul separării elementelor, alcătuind motive autonome. Fără îndoială că azi ne găsim în plin proces de disoluție a vechilor mituri și ca atare proporția imaginilor avînd ca sursă de inspirație realitatea va crește mereu în dauna reprezentării bazate pe memoria colectivă a tradițiilor iconografice menite, poate pe de altă parte, să se îmbogățească cu noi forme prin includere de elemente contemporane.

Deci prima categorie de imagini a vasului cu flori este cea care reprezintă pur și simplu redarea prin mijloace plastice mai mult sau mai puțin stîngace a unui obiect des întîlnit în casele țărănești. În drumurile noastre am găsit această imagine în toate regiunile țării: scrijelată în stîlpul porții făcută din blocuri masive de piatră din Dărmănești de pe Valea Trotușului (Moldova), traforată în scîndurile balconașului unei case din Florenii Dornei (nordul Moldovei), săpată în lemnul de paltin al unei frumoase furci de tors din Ighiel, pe valea Ampo-

[38] Spiess, *op. cit.*, p. 20.

iului (Transilvania de sud-vest), zugrăvită în trăsături mari de pensulă pe pereţii unei case din Săruleştii Vîlcii (Oltenia), modelată în tencuială colorată pe o casă din Bădeşti, pe Rîul Doamnei (Muntenia). Să observăm că în chiar această redare, să-i spunem realistă, intervin elemente extranaturale: pe furca de tors, floarea din vas are trei frunze în formă de inimă dispuse după o regulă de alternanţă prezentă cu tărie de canon în foarte multe imagini, iar dedesubtul vasului este figurată rozeta solară. Pe o cutie de brici din Bistriţa-Năsăud (Transilvania), alături de naivul vas cu flori sînt săpate însemnele heraldice — acvila bicefală încoronată avînd pe piept soarele, steaua şi luna — şi două rozete solare [39].

Intervine tendinţa de stilizare în acord cu caracterul geometric al ornamenticii populare româneşti şi ne aflăm în faţa unei a doua categorii de imagini a vasului cu flori pe care încă n-o legăm de amintirea pomului vieţii: în numeroase sate din bazinul Argeşului apar pe pereţii albi ai caselor vase cu flori în relief pe tencuiala albă, al căror desen redus la linii esenţiale are o anumită eleganţă [40]; pe fondul negru al pereţilor unei case din Ioslovăţ (nordul Moldovei) schematismul desenului este evident. Vasul este înlocuit de o cană cu toartă, iar floarea trifurcată e rigid înfăţişată într-o imagine realizată prin rezervarea fondului tencuielii albe a unei case din Bogdana (Zalău, vestul Transilvaniei). În Bihor sînt numeroase casele avînd imaginea vasului sau a cănii cu torţi din care iese o ramură înfrunzită.

Aici este pragul între vasul cu flori ca imagine „realistă“ şi vasul cu flori simbol, foarte depărtat dar legat de vechea reprezentare a pomului vieţii.

Categoria următoare, a treia, a vasului cu flori este caracterizată fie de un schematism extrem, neavînd nimic a face cu realitatea în care tratarea aproape abstractă a vasului cu flori se apropie mai mult de ideea de „semn“, fie de preluarea unor motive de circulaţie oc-

[39] G. Oprescu, *op. cit.*, p. 36.

[40] Fl. Stănculescu, Al. Gheorghiu, P. Petrescu, *Arhitectura populară românească. Regiunea Piteşti*, fig. 227—362.

cidentală sau orientală aflate odată într-un context inteligibil în cadrul reprezentării pomului vieții și care au trecut în patrimoniul artei noastre populare, despuiate parțial de unele atribute și cvasitotal de înțelesul lor original.

Tratarea abstractă a imaginii vasului cu flori, realizată prin cîteva linii sumare, este impresionantă prin laconismul ei, așa cum apare pe două lăzi de zestre din Audia de pe Valea Bistriței (Moldova). Pe una din lăzi se văd figurate și crucea și ramura de brad, îmbinare ce ne duce cu gîndul la acel sincretism deja amintit și care face ca semnificația vasului cu flori ca pom al vieții să fie cu atît mai limpede în acest caz unde este vorba de lada de zestre, piesă importantă în desfășurarea rituală a nunții țărănești, lucru subliniat dealtfel în literatura de specialitate [41]. Nu mai puțin elocventă pentru forța de abstractizare a artistului popular este imaginea vasului cu flori de pe o pernă maramureșană din Ieud (nordul Transilvaniei), în care descifrarea motivului necesită un efort apreciabil, imaginea fiind aproape criptică și denunțînd orice legătură de ordin plastic cu vreun obiect real. Pe gulerul cămășii femeiești din Cîmpanii de Sus (Crișana), vasul cu flori este închipuit ca o floare unică înfiptă într-o formă aducînd a inimă și acoperită cu carouri. Pe pungulițe (chisele) turcești din Dobrogea, vasul cu flori este geometrizat, iar cele două torți sînt figurate lateral în dimensiuni mari. Un mod asemănător de geometrizare se observă și la cele patru vase cu flori de pe o scoarță bănățeană [42]. Cele două din urmă cazuri fac tranziția către grupa foarte importantă a modalității orientale de tratare plastică a vasului cu flori ca pom al vieții, care are și un nume de origine turcească — sacsîe —, folosit în tot sudul țării (Oltenia, Muntenia, Dobrogea). În tratarea orientală a pomului vieții se disting două caracteristici : folosirea garoafei stilizate și dispunerea ei într-un buchet simetric numărînd întotdeauna, cu rigoare de lege, cinci flori. Într-o imagine aproape canoni-

[41] Spiess, *op. cit.*, p. 12 și p. 52.
[42] G. Oprescu, *op. cit.*, p. 142.

zată întîlnim sacsîia pe o pernă pătrată, mică, din Ceamurlia de jos (Dobrogea), pe un ştergar din Lunca (Dobrogea), pe o pernă mică din Castra-Nova (Oltenia) şi pe o cahlă secuiască din ţinutul Ciucului (Transilvania). Identitatea tratării este surprinzătoare, iar apariţia în locuri atît de îndepărtate poate oferi o idee despre circulaţia extraordinară a motivelor. În două din cazurile citate — ştergarul din Lunca şi perna din Castra-Nova — vasul în partea lui de jos se termină printr-un triunghi cu rădăcini, ceea ce pare bizar pentru conformaţia vasului, dar consună cu tiparul iranian al pomului cu rădăcini multiple. Aceeaşi schemă a vasului cu garoafe orientale, dar reduse la două flori, se vede pe o năframă de fecior din părţile Topliţei, pe Mureş (Transilvania), şi pe un capac de cuptor turcesc făcut din lut din Fîntîna Mare (Dobrogea). Motivul apare şi pe vechile cămăşi femeieşti din Vlaşca, respectînd acelaşi număr de cinci garoafe, vasul însă prezentîndu-se aplatizat, semănînd mai mult cu o strachină de pămînt, elementul local înlocuind vasul oriental cu picior înalt şi torţi. Se întîlneşte şi o altă reprezentare a garoafei, nu buchet, ci plantă crescînd din vas, asimetrică în compoziţie, dar figurată cu aceeaşi ordonanţă riguroasă în toate cazurile, fie în Dobrogea pe cusăturile tătărăşti de la Ciocîrlia de Jos, fie pe scoarţe moldoveneşti vechi, fie pe cusăturile cămăşilor bănăţene. Subliniem şi aici puterea circulatorie a motivelor în arta populară. În legătură cu aceasta merită să remarcăm că în afară de exemplul de mai sus al cahlei, în Transilvania apar deseori motive orientale. Menţionăm un frumos fronton de casă săsească din părţile Braşovului, în care vasul cu flori de lalele şi petalele de garoafe stilizate sînt de o manieră orientală evidentă. Acelaşi fel de reprezentare se află pe o splendidă scoarţă moldovenească (azi în Muzeul de artă populară), în care vasul mic susţine un arbore larg ramificat cu flori mari viu colorate. În sfîrşit, o ultimă imagine de factură orientală este cea a chiparosului plantat în vas cu torţi. Imaginea trece dincolo de limitele Dobrogei, dar acolo este nelipsită pe ţesăturile de interior turceşti şi tătăreşti.

Alături de factura orientală a tratării vasului cu flori, există în arta noastră populară şi ecouri ale unor scheme decorative occidentale. Unul din exemple este de tranziţie între cele două feluri de imagini şi prezintă un deosebit interes prin analogiile pe care le găsim în arta decorativă europeană ca şi prin circulaţia pe care a avut-o în ţara noastră. Pe o broderie săsească din secolul al XIX-lea, aflată la Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca, trei vase cu picior, din fiecare ieşind cîte o garoafă (plantă), sînt separate prin coloane ce sprijină arcade. Garoafele sînt la fel cu cele din modelele orientale, atît ca stilizare cît şi ca dispoziţie. Singura schimbare intervine în numărul lor : sînt opt în loc de cinci. Această dispoziţie în triptic este identic figurată pe un sarcofag din Constantinopol, secolul al VII-lea e.n., în care însă centrul este ocupat de un kantharos, iar laturile de pomi ai vieţii iranieni [43], ca şi pe o dantelă belgiană din secolul al XVII-lea, în care kantharosul este tot în mijloc, iar lateral sînt figuraţi Fecioara Maria şi Îngerul vestitor. Fireşte că vechiul model constantinopolitan a trecut întîi în Occident, va fi fost mult folosit în Renaştere, apreciind arcadele şi coloanele, de unde a venit mai tîrziu şi la noi prin intermediul lumii germanice. Ceea ce este poate şi mai interesant este faptul că destinul motivului nu s-a încheiat în Transilvania. Vasul cu garoafe a trecut Carpaţii şi, pierzîndu-şi organizarea decorativă complexă cu coloane şi arcade, a apărut pe o pernă relativ nouă, din Şuici-Argeş (Muntenia) încheind astfel un complet periplu de atîtea secole, în ţinuturi apropiate de cele ale punctului de unde plecase. Vasul cu garoafe din Şuici este identic pînă în cele mai mici detalii cu cel săsesc din Cluj-Napoca. Ne vine greu să credem că o astfel de circulaţie, în faza din ţara noastră, a avut loc fără să se vehiculeze un motiv imprimat. Dovada materială a aces-

[43] G. Mendel, *Catalogue des sculptures,* Musée ottoman, vol. III, p. 529, nr. 1320, după Spiess, *op. cit.*, p. 34; F. Stănculescu, Al. Gheorghiu, P. Petrescu; P. Stahl *Arhitectura românească. Regiunea Bucureşti*, p. 5, F. Stănculescu, Al. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl *Arhitectura populară românească. Regiunea Piteşti*, p. 254.

C-da 5814 coala 12

tei presupuneri am avut-o într-un caz analog în unul din satele din Transilvania (Fildul de Jos, 1960), ale cărui porți de lemn erau remarcabil împodobite cu vase cu flori dăltuite. Modelele erau asemănătoare și vorbeau despre o inspirație cultă conformă cu gusturile unui baroc încărcat și întîrziat. Întrebînd de meșterul care le lucrase, am descoperit că în casa lui erau zeci și zeci de pagini tăiate din reviste de la sfîrșitul secolului trecut, pline de modele de lemnărie și fierărie pentru uzul și gustul burgheziei din Europa centrală, și care poposiseră și în satele Transilvaniei. Meșterul lansase o modă care se răspîndise în multe sate din împrejurimi, coborînd pe valea Fildului pînă la Sîn Mihaiul Almașului și mai departe spre nord la Zalău. Departe, tocmai în cealaltă parte a țării, la Berzunț (Moldova), am întîlnit de asemenea forme de factură barocă în împodobirea porților țărănești. Desenul fin, modelul vasului cu floarea de crin întoarsă la bază și avînd un orificiu, palmetele, volutele grațioase ale plantei, mărturisesc și ele un model tipărit. Valul baroc pătrunde tîrziu în arta noastră populară : pentru porțile din ținutul Ciucului și Odorheiului, a doua jumătate a secolului XX-lea ; pentru zona Clujului și pentru Moldova, epoca de după primul război mondial. Aceleași curente de modă occidentală, livrești, sînt observate și în domeniul textilelor. Pe ștergarele din Șanț-Năsăud (centrul Transilvaniei) din vasul mic ies roze învolte. Iar fotele muscelene (Stănești-Muntenia), înainte de primul război mondial, scînteiau de buchete multicolore puse în vase. Exemple numeroase de astfel de buchete se întîlnesc mai ales în ceramica săsească din Transilvania. Greu să spunem că aceste imagini, ca dealtfel și cele menținînd pînă astăzi toate atributele, au înțelesul de pom al vieții pentru meșterii lemnari și țesătoarele noastre. Dar aici mecanismul de transmitere este altul. Aceste imagini sînt forme decadente și tîrzii ale pomului vieții, rezultat al unui proces de degradare întins pe cîteva secole și încheiat în Europa occidentală cam prin secolul al XVIII-lea. Ele au venit de-a gata la noi și de aceea le privim ca atare.

Figurarea rădăcinilor sau a „izvorului vieții“, atribute esențiale ale tiparului plastic iranian, constituie ele-

mente definitorii ale celei de-a patra categorii de imagini ale vasului cu flori. Este vorba în acest caz de acea întrepătrundere amintită deja între cele două tipare plastice în care corpul vasului lasă să se străvadă rădăcinile sau este amenajat un spațiu gol închipuind „izvorul". În toate imaginile de acest fel este evidentă imposibilitatea de a găsi în natură un astfel de vas care să poată servi ca model artistului popular. Așa este de pildă glastra cu flori lucrată în relief de tencuială colorată de pe pereții unei case din Bădești pe Rîul Doamnei (Muntenia), la care rădăcinile florii sînt fără echivoc redate, distrugînd aproape imaginea vasului. Într-o zonă situată ceva mai la sud, în satele dintre cursurile Argeșului și Dîmboviței (Muntenia), s-a răspîndit cu o mare frecvență imaginea unui vas cu două torți mici în care este înfiptă o plantă exotică (palmier, ficus), redată extrem de linear și regulat. Frunzele plantei se continuă peste vas pînă la baza lui ca un fel de striații adînci. O imagine înrudită mai neglijent executată și în care vasul a luat forma unei rădăcini îngroșate, alături figurînd însă și un vas cu striații, am înregistrat în satul Boița, așezat la începutul defileului Oltului, în apropiere de Turnu-Roșu (Transilvania). Poalele unei cămăși femeiești din Moișeni — Țara Oașului (nordul Transilvaniei) sînt împodobite cu flori trifurcate, plantate într-un vas dreptunghiular în care rădăcinile se văd ca într-un cadru. Pe o furcă de tors din Sălciua de Jos — Valea Arieșului (Transilvania) este scrijelată rudimentar, dar regulat, o plantă cu rădăcini încadrată într-un potir.

Aceeași imposibilitate de a găsi în natură vase cu un orificiu pe fața lor laterală este evidentă și pentru ipostază „izvorului" pe glastră. Elemente decorative, lucrate în relief de tencuială pe case din sate din bazinul Argeșului, înfățișează mici plante cu trei ramuri, cu cîte trei frunze puse în ghivece mici ce au o deschizătură mare triunghiulară bine conturată. Pe frontonul unui foișor mic în două ape, din Rucăr (Muntenia), este realizat în aplicații de scînduri tăiate un vas cu o floare mare. Piciorul vasului are aceeași deschidere trunghiulară. Pe o manta bărbătească ungurească din Muzeul etnografic al

Transilvaniei din Cluj-Napoca, floarea mare, din postav aplicat, se termină la bază cu un ghiveci mic în care sînt tăiate două triunghiuri lăsînd să treacă între ele și rădăcina plantei.

Cu această categorie (a patra), în care constatăm îmbinarea, într-un mod după cîte știm caracteristic țării noastre, a celor două tipare plastice ale pomului vieții (vasul plus rădăcinile sau plus izvorul), am terminat prezentarea vasului cu flori lipsit de păsări.

b. Vasul cu flori cu păsări

Aceasta este în fond reprezentarea completă, în arta noastră populară, a tiparului plastic elenistic al pomului vieții, în care dintre cele trei procese amintite mai sus doar două pot fi înregistrate (transformarea kantharosului în glastră și a viței de vie într-o altă plantă), pasărea rămînînd prezentă. Și în acest caz avem multiple modalități de reprezentare ilustrînd etape diferite de păstrare sau disoluție a motivului originar, îmbinări cu tiparul plastic iranian și maniere de tratare diferită, în care cea orientală este bine cristalizată. Ni se pare necesar să remarcăm pozițiile diferite pe care le iau păsările în cadrul imaginii. Există astfel vasul cu flori, cu păsări figurate în partea de sus a imaginii, deasupra plantei, și există și păsări figurate la baza plantei. O clasificare precisă nu se poate face aici din pricina numeroaselor variante intermediare, necesitînd numeroase detalii.

Vasul cu flori cu păsări se întîlnește în mai toate regiunile țării. În zona decorului de tencuială în relief din vestul Munteniei îl găsim frecvent pe fațada caselor, figurat uneori ca o glastră din care ies frunze mari de palmier stilizate, pe care este așezată o pasăre semănînd a porumbel, alteori ca un vas cu două torți în care crește o plantă rămuroasă, avînd la mijloc o pasăre aducînd a rîndunică. În aceeași tehnică, îl vedem și pe o casă din Vîlcea într-o formă însă puternic stilizată, din vas ieșind doar două ramuri mari formînd cîte o spirală geometrizată. De un deosebit interes este faptul că această redu-

cere schematică a vasului cu pasăre, de la imagine realistă la semn abstract, o întîlnim în vecinătatea Olteniei dincolo de Carpaţi, în ţara Haţegului, sub o formă aproape identică, deasupra unei porţi din Sarmisegetuza. Realizată tot în relief de tencuială, imaginea este izbitor de asemănătoare.

Larg răspîndit este acest motiv mai ales în domeniul textilelor. Pe o perniţă din Chiojdul Mic (estul Munteniei) imaginea vasului de flori în care se află o floare complicată este cusută într-o singură culoare. În partea de sus, pasărea este înfăţişată în profil, cu aripa ridicată. Cusută în puncte ce urmează ţesătura întretăiată perpendicular a pînzei, pasărea este tratată în modul obişnuit al reprezentărilor geometrice comune artei noastre populare şi celei nordice germano-slave. Pe scoarţe olteneşti întîlnim des imaginea vasului cu flori şi a păsărilor, fie afrontate, fie în vîrful ramurilor [44]. O imagine perfectă a pomului vieţii iranian, dar plantat într-un vas mic şi cu pasăre în vîrf ne oferă o altă scoarţă oltenească reprodusă tot în lucrarea lui G. Oprescu[45] ca şi imaginea vasului cu flori cu două păsări la bază şi cu una deasupra [46]. O veche broderie săsească înfăţişează un şir de păsări fantastice cusute în maniera nordică, geometrizată, alternînd cu vase cu garoafe de factură orientală. Vasul pare că se continuă cu rădăcini. Fiecare pasăre, aşa cum vom întîlni şi pe alte broderii săseşti, are cîte doi pui minusculi privind în aceeaşi direcţie.

Tratarea orientală a motivului este prezentă în două maniere : cea geometrică, simplificatoare, ţinînd mai ales de arta ţesăturilor din Asia Mică şi Siria, şi cea florală de o somptuozitate caracteristic persană. În prima manieră este lucrat un fultuc (pernă mică) din Şuici (Argeş, Muntenia) pe care vasul cu flori este astfel cusut, încît se apropie de alt motiv celebru, al candelabrului, atît sînt de geometrizate liniile. De o parte şi de alta a florii centrale sînt figurate două păsări. De remarcat că atît pe

[44] G. Oprescu, *op. cit.*, p. 124 şi 131.
[45] *Ibidem*, p. 135.
[46] *Ibidem*, p. 137.

perna din Castra-Nova cît și pe cea din Șuici vasul cu flori nu are un contur definit, ci din pereții lui ies mici cîrlige ; sînt rădăcinile iraniene străbătînd vasul de pămînt.

Un exemplu de redare persană ne este oferit de o frumoasă broderie săsească din Transilvania. Broderia este alcătuită din două feluri de imagini alternante. Trei imagini mari figurează vasul cu flori din care crește o floare savant complicată, umplînd un mare spațiu. De o parte și de alta a vasului sînt înfățișați doi păuni, cu cozile lăsate. Sus, tot simetric, sînt înfățișați alți doi păuni cu cozile răsfirate în evantai. Între aceste imagini sînt intercalate alte două, secundare în compoziție, și care figurează pomul vieții iranian : o floare este terminată în rădăcină puternică triunghiulară, iar pe sol, de o parte și de alta a rădăcinii, stă cîte un uliu puternic, cu pieptul ieșit agresiv[47]. În întregul ei broderia amintește foarte mult decorul în stucatură al bisericii Fundenii Doamnei, al cărui caracter oriental-persan este așa de clar.

Păzitorii pomului vieții figurați ca păsări sau animale, plasați la bază, se întîlnesc după cum se știe în numeroase imagini orientale. Unele dintre cele mai interesante exemple, prin schematismul reprezentării lor, le găsim și în arta noastră populară. Pe o „aldînă" (un fel de plastron femeiesc) tătărească din Ciocîrlia de Jos (Dobrogea) este înfățișată o plantă stilizată ieșind dintr-un vas plat cu două torți mici, pe marginea căruia, la bază stau de o parte și de alta a tijei centrale a plantei două păsări văzute din față ca siluete. Absolut aceeași dispoziție o întîlnim pe mîneca unei cămăși femeiești lucrată prin 1921, din Bulzești (țara Zarandului, Transilvania) : o floare stilizată iese dintr-o strachină ; pe buza acesteia sînt figurate două pătrățele încadrînd tulpina florii. Această compoziție a florii-pom păzită la rădăcină a avut o mare extensiune și o regăsim astăzi în forme ce pot părea uneori surprinzătoare, dar care continuă sub formă schematică vechea formulă simbolică. Frontonul unei case lipovenești din Mahmudia (Delta Dunării, Dobrogea)

[47] *Roumanie en images*, Paris, 1919, p. 124.

este împodobit cu motivul pomului vieții realizat în scînduri subțiri traforate, în care, pe lîngă păsările văzute din profil și plasate pe ramurile de sus și pe cele laterale, se observă foarte clar și siluetele văzute din față a două perechi de păsări, alipite trunchiului principal. Fără îndoială că greutatea reprezentării din față a celor două perechi de păsări a condus la tratarea lor atît de schematică, identică dealtfel cu cea de pe aldînaua tătărească amintită. Aceeași poziție și interpretare schematică se reîntîlnește și la troițele românești. Menționăm aici cîteva exemple ale schemei decorative ce am remarcat-o în ornamentația textilelor și arhitecturii. O troiță din preajma Rîmnicului Sărat este tăiată într-o bucată de lemn ca și cum ar fi o floare, elementul cruce putînd fi doar cu greu observat. La bază se ridică aceleași siluete ale păsărilor văzute din față. Tot sudul țării și Hunedoara ne oferă astfel de exemple. Foarte important este faptul că acest fel de troițe sînt asociate în mod obligatoriu cu rozete simbolizînd soarele, avînd astfel reunite printr-un fenomen de sincretism religios transpus în domeniul plastic imaginile cultului creștin, al cultului soarelui și al dendrolatriei. Admirabile exemplare am înregistrat la Vinerea și la Vîlcelele Bune (Hunedoara, Transilvania), la care, ca și la cele muntenești, păsările de la bază s-au transformat cu timpul în mici cruci auxiliare, cioplite din același trunchi.

Imaginea a îmbrăcat și alte forme, păstrînd aceeași schemă : pe fațada unei case din Sîrbova (Banat) o floare stilizată cu rădăcină îngroșată este încadrată la bază de două mici flori-rozete. Sensul s-a pierdut de mult, forma s-a transformat, schema originară însă s-a păstrat cu o tărie de lege impresionantă prin perpetuarea ei.

Există o gamă întinsă de reprezentări în care ordonanța originară a motivelor este ruptă, elementele apărînd într-o compoziție diferită. Citām o catrință bănățeană cu broderii din fir de aur și mătase colorată, care ni se pare a fi pornită din aceeași sursă oriental-balcanică de astă dată, cu cea care va fi inspirat decorul unei legături de cap aflată la Museum für Volkskunde din Viena (nr. inv. 50 453) și socotită de Spiess ca putînd fi

de origine sud-balcanică [48]. Amîndouă broderiile înfățișează trei perechi de păsări dispuse pe un ax vertical ; păsările brodate în fir de aur au ciocul deschis, aripile și coada desfăcută. Ele stau într-un bogat hățiș de flori și frunze, florile fiind în amîndouă cazurile figurate ca niște stele. Baza ambelor compoziții este marcată de un spațiu limitat, gol la cea albaneză, umplut cu o floare la catrința bănățeană. Deosebirea între cele două broderii este că cea românească este dezvoltată pe două coloane, axul formîndu-l o fîșie îngustă, neagră, din fondul catrinței, în timp ce cea presupusă albaneză este compactă, formînd o singură coloană.

Descompunerea motivului și autonomizarea elementelor sînt ușor descifrabile pe un ștergar din Chiojdul Mic (Buzău, Muntenia) în care observăm — lucru rar — imaginea corectă a unui kantharos grecesc cu flori, plasat sus între două ghivece țărănești tot cu flori, încadrate la rîndul lor de trei păsări : una mare — o pupăză — stînd la mijloc pe o cracă, și două mici, laterale, de factură ornamentală nordică, văzute din profil, în poziția caracteristică, cu aripa ridicată la orizontală.

Cele mai numeroase cazuri de astfel de desprinderi mai mult sau mai puțin complete din contextul vechii imagini complexe a pomului vieții și de topiri în alte sisteme decorative le întîlnim pe scoarțele oltenești, lucru explicabil dacă ne gîndim că chilimgioaicele din Oltenia au avut sub ochi și au folosit deseori ca modele covoarele orientale atît de frecvente în casele boierilor și negustorilor pentru care lucrau. Păsări izolate dar prinse în cadrul unui decor plin de frunze și flori stilizate [49], pupeze afrontate în cîmp de flori [50] sînt imagini favorite ale țesătoarelor oltence.

Motivul, sărăcit oarecum, a pătruns și în ceramică. Pe o strachină din preajma Făgărașului (Transilvania), un

[48] Spiess, *op. cit.*, p. 52.
[49] G. Oprescu, *op. cit.*, p. 122.
[50] *Ibidem*, p. 129.

desen stîngaci și neproporționat înfățișează o pasăre stînd pe un vas mic cu două torți.

Pe pieptare lucrate la Orăștie (sud-vestul Transilvaniei) imaginea pare și mai depărtată : floarea cu ramuri s-a transformat într-o „peană" cojocărească în formă de inimă răsturnată, ținînd seama de regulile broderiei pe piele. În vîrful ei stau două păsărele afrontate.

Descompunerea motivului pomului vieții și autonomizarea din punct de vedere decorativ a elementelor componente ni se pare a fi completă și dusă la ultima formă posibilă în imaginea păsării ciugulind. Se știe rolul important al păsării în legătură cu pomul vieții. În legendele tuturor popoarelor pasărea din vîrful pomului este aducătoarea de „apa vieții", sfătuitoarea celor plecați în căutarea elixirului. Alteori, ca în unele povești din Asia Centrală, ea reprezintă spiritul rău care vine și mănîncă fructele minunate ale pomului vieții. Din toate aceste legende s-a întrupat imaginea păsării ciugulind sau cu o ramură în cioc. Numai despre această ipostază va fi vorba aici, adică numai despre pasărea legată de mitul pomului vieții, dar detașată ca reprezentare plastică, și nu despre orice fel de imagini a păsării care fără ramură în cioc poate fi divers înfățișată fiind simbolul altor credințe, ținînd mai ales de lumea slavă și germanică din nordul Europei. Fidelitatea cu care această imagine s-a păstrat de-a lungul unei mari perioade istorice și în ținuturi foarte depărtate unele de altele este extraordinară, fiind un exemplu puternic și revelator despre circulația motivelor, foarte interesant pentru înțelegerea straturilor profunde ale culturii și civilizației omenești. Nu e sigur însă dacă în acest caz e vorba de circulația motivelor sau pur și simplu de prezența lor, explicația asemănărilor atît de tulburătoare constînd în redarea plastică necesar aceeași a unor mituri general-eurasiatice. Alăturarea a două perechi de imagini va exprima acest gînd. Două pietre cioplite : una romană de la Sarmisegetuza, azi în Muzeul din Deva, cealaltă evreiască din secolul al XIX-lea, aflată în vechiul cimitir închis din Broaște, în Huși. A doua pereche : pasăre de pe o broderie indiană

de Punjab[51] și o pasăre de pe o strachină din Transilvania[52]. Aceeași elansare a corpului, aceeași ridicare a ramurii în sus, aceeași coadă lungă orizontală, puțin despicată la vîrf.

Păsări ciugulind din ciorchini de strugure prinși de un vrej de viță contorsionat sînt frecvent redate pe ușile bisericești, țărănești din secolele XVIII și XIX. Aceeași compoziție se regăsește pe stîlpi de poartă din satele de lîngă Huedin (Transilvania), lucrate după modele germane tipărite și răspîndite după anul 1900. Pe o pernă din Chiojdul Mic (Buzău, Muntenia) pasărea care ciugulește este un struț uriaș. Cocoși ciugulind apar deseori pe străchinile de Oboga, iar alte păsări cu ramuri în cioc sînt foarte frecvente pe ceramica smălțuită din Transilvania. Cocoșul ciugulind apare și pe xilogravurile românești transilvănene.

FORMA IRANIANĂ

Schemele iconografice ale formei plastice iraniene în comparație cu cea elenistică au pe de o parte un caracter mai unitar, atributele definitorii — rădăcinile anume figurate sau păsările — fiind totdeauna prezente, iar pe de altă parte sînt mai numeroase și mai complexe în sensul că se întîlnesc formele mai variate, în care apar, pe lîngă păsări, și animale, oameni, oameni în șir, călăreți. Predominanța pe teritoriul țării noastre într-un fel sau altul a formei iraniene își are explicația am mai spus-o, în preexistența tiparului traco-dacic, ambele fiind figurate în forma arborelui întreg cu rădăcini. La acest fond arhaic s-au adăugat în decursul timpului elemente care au condus la alcătuirea de forme diverse ale imaginii pomului vieții iranian.

[51] Maindron, *op. cit.*, fig. 64.
[52] B. Slătineanu, P. Petrescu, *Manual de ceramică populară*, București, ESPLA, 1958, p. 151.

A. Forma prescurtată simplă

Din punct de vedere decorativ-compozițional aceste forme pot sta la începutul seriei, ele alcătuiesc însă, în fond, forme elaborate lent, decurgînd din imagini complexe și ajungînd să reprezinte cu timpul mai mult semne abstracte. Ele dovedesc în același timp marea vechime a simbolului, căruia i-a trebuit o lungă perioadă istorică pentru a ajunge la aceste forme „prescurtate", geometrice. Acest proces s-a întîmplat și în alte părți ale Europei și exemplele date de Spiess și Rîbakov sînt concludente în această privință. La noi în țară, cele pe care le cunoaștem sînt grupate teritorial în nord. Deși diferite ca factură, exemplele noastre au o trăsătură comună : elementul definitor este rădăcina, păsările fiind absente. Pe o veche cutie de lemn, în formă de pungă, pentru praf de pușcă, din Fundul Moldovei (nordul Moldovei), imaginea apare foarte schematică, cu rădăcinile însă clar conturate în interiorul arcului de la bază. Porțile din Maramureș au deseori inclusă reprezentarea pomului vieții pe stîlpii masivi verticali. Pe unul din cele mai frumoase și mai vechi exemplare din satul Vad (azi în Muzeul Satului), imaginea geometrizată redată într-un relief puternic este foarte clară. Florile sînt înlocuite de două cercuri cu cruci înscrise, iar rădăcina este un triunghi mare. Deasupra fiecărei flori-rozete sînt figurate cîte o pereche de „frunze mari", nefiresc ieșind din flori, și purtîndu-ne cu gîndul, de aceea, către posibilitatea reprezentării păsărilor, la origine. Mai spre vest, în Crișana (țara Bihorului), în decorul obișnuit arhitectonic al zonei, relief în tencuială, apar frecvent flori și cruci cu baza triunghiulară, în care sînt înscrise foarte vizibil arcuri de cerc în goluri semicirculare, simbolizînd izvorul vieții. Pe o casă construită în 1936, din satul Petrileni, o astfel de cruce este încadrată de două garoafe stilizate și compuse după maniera orientală, cu aceeași precizie de canon amintită în capitolul anterior.

b. Forma prescurtată cu păsări

Păsările afrontate, încadrînd o plantă mai mult sau mai puțin dezvoltată, figurată deseori cu rădăcina îngroșată sau bi- sau tri- furcată, este una din formele cele mai frecvente ale pomului vieții în arta populară, atît la noi cît și la alte popoare. Importante sînt mai ales aceste imagini la popoarele nordice — germanice și slave — la care pasărea este unul din simbolurile cele mai răspîndite, deși de multe ori greu de recunoscut din cauza puternicei stilizări geometrice. Rîbakov, în opera menționată, scrie : „Una din variantele reprezentării perechii de păsări, foarte des întîlnită, este cea în care păsările stau de o parte și de alta a unui copac. Acest motiv este prezent în toată arta aplicată. Plin de vigoare, el a trecut de frecvent și în cusăturile populare, în sculptura și pictura populară“ [53]. Frumoase exemple de acest fel se găsesc în textilele rusești [54]. Pentru a demonstra persistența acestui motiv și marea sa extensiune spațială cităm și imaginile indiene perfect asemănătoare cu cele românești și rusești [55].

Domeniul de artă populară în care aceste imagini sînt prezente la noi este, mai ales, cel al textilelor. Într-o serie de țesături și cusături din diferite părți ale țării motivul apare în formă rigid asemănătoare. Chiar cînd tehnica este diferită, elementele decorative — floarea și păsările — sînt tratate identic. Comparați de pildă capătul de ștergar românesc de pe Mureș (Toplița, Transilvania centrală) cu perdelele lipovenești ajurate și croșetate din Dobrogea și cu perna ungurească de la Huedin (azi în Muzeul etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca). Perechile de păsări așezate în șir sînt identice : coada prelungită este îngroșată. Între păsările privindu-se față în față se află o singură floare rombică ; pe-

[53] *Geschichte der russischen Kunst*, Dresda, 1957, p. 171.

[54] *Narodnoe dekorativnoe iskusstvo* RSFSR, Moscova, 1957, pl. 5 fig. 89.

[55] Jagdisch Mittal și Kamla Mittal, *Bharatiya Kaseeda, Suruchi Prakasán, Himayatnagar*, Hyderabad, 1955, fig. 106.

rechile de păsări afrontate sînt despărțite prin flori mai mari trifurcate, tot rombice. Centrul rombului îl formează o cruce înscrisă. Aceeași dispoziție o găsim și pe o catrință veche de la Cîmpu lui Neag (Hunedoara, sud-vestul Transilvaniei), în care floarea separînd perechile de păsări e redusă la un romb care — după Rîbakov —, în arta veche slavă, este simbolul soarelui, fiind vorba în fond de o reprezentare în linii drepte a cercului, după cum o arată dealtfel și numele[56]. Pe un ștergar din Ursoaia (Argeș, Muntenia), motivul apare descompus : floarea trifurcată este despărțită, printr-un chenar lat, de două păsări geometrizate privind în aceeași direcție. Pe o cuvertură din Țara Oașului (nord-vestul Transilvaniei) motivul apare schematizat la extrem : cele două păsări sînt figurate ca o întretăiere de linii, între ele fiind așezată o cruce-floare mică. Tot geometric tratat apare motivul și pe o cămașă veche din Vlașca, în care motivul este însă recompus, adică păsările ce stau spate în spate sînt grupate strîns, floarea mare dintre ele devenind centrală, iar cea mică înspre care privesc rămînînd secundară. Păsări afrontate avînd între ele pomul vieții se întîlnesc foarte des pe frontoanele cu traforuri ale caselor lipovenești din Dobrogea.

Apar însă și compoziții mai complicate în care păsările afrontate stau pe o plantă dezvoltată. Așa este de pildă pernița din Chiojdul Mic (Buzău, Muntenia), pe care păsările geometrizate stau cu capetele în sus, iar floarea desenată foarte fin își ramifică frunzele. Pe un ștergar bănățean, o garoafă cu cinci flori, lucrată în maniera orientală, cuprinde între ramurile ei două păsări afrontate.

[56] „Bielorușii numesc rombul de pe cusături cerc" (cf. *Geschichte der russischen Kunst*, p. 39). La fel și la noi, în Oltenia „scoarța în roate" denumește scoarța cu fondul alcătuit din romburi mari.

c. Forma integrală

Ultimele două exemple citate în care pasărea apare inclusă în motiv fac tranziția către forma integrală a pomului vieții iranian. E de remarcat că această formă apare aproape exclusiv pe scoarțele vechi moldovenești. Copacul este înfățișat cu trunchiul înalt pe axul vertical al scoarței. Pe ramurile lui stau perechi de păsări. Pe un exemplar datat 1851 păsările se uită unele la altele, iar pe trunchiul copacului se distinge și șarpele. Pe o altă scoarță foarte asemănătoare de la Muzeul etnografic al Moldovei din Iași păsările stau cu spatele unele la altele. În amîndouă cazurile copacii sînt plantați în vase disproporționat de mici.

Pe un alt exemplar, dispoziția pomului vieții este diferită : el ocupă centrul scoarței, compoziția fiind însă desfășurată pe orizontală. Patru perechi de păsări nu mai stau pe ramuri, ci sînt țesute lateral încadrînd pomul ca două șiruri de motive.

Tot în această categorie a formei integrale includem și o interpretare mai liberă a pomului vieții iranian, în care elementul local e reprezentat prin imaginea oarecum realistă a stejarului stufos, cu coroana bogată. E vorba de o sculptură în lemn, de pe pereții unui dulăpior din zona Huși (Moldova), azi în Muzeul Satului. Deasupra stejarului cu rădăcină triunghiulară, îngroșată puternic, este figurat un porumbel mare.

d. Forme complexe

Pe numeroase stofe orientale din evul mediu și din vremea Renașterii, la baza pomului iranian al vieții stau de pază lei sau animale fantastice de tipul grifonilor. Mai puțin numeroase, astfel de imagini se găsesc și în arta populară din țara noastră. Deasupra unei uși dintr-un sat din bazinul Argeșului (Priboeni, Muntenia) se află o astfel de imagine cine știe pe ce căi sosită. Scîndura de lemn este tăiată în forma a doi lei ridicați cu labele dinainte pe trunchiul puternic al unui pom al vieții ter-

minat sus cu o floare de crin. O serie de broderii săsești vechi din Transilvania înfățișează grifoni afrontați păzind un complicat pom al vieții cu orificiul izvorului figurat la bază în formă de cruce. Alteori, grifoni păzesc o urnă mare ornamentală, poate potirul sf. Graal.

Frecventă este și imaginea cerbului. Grupuri de cerbi sînt așezate fie în șir privind în aceeași direcție, fie grupate în perechi afrontate. Sub fiecare cerb se află cîte un pui mic, iar pe grumazul și pe coapsa cerbului sînt desenate romburi, poate cu același înțeles de simbol al soarelui.

În forme și pe piese textile asemănătoare se întîlnește și imaginea cavalerului, călare pe un cal înzăuat. Cîte doi călăreți afrontați păzesc o floare mare cu rădăcina triunghiulară de tip iranian. Grupele de călăreți sînt separate, ca și perechile de păsări, de către o altă floare mai mare, trifurcată.

În sfîrșit, o ultimă categorie importantă a imaginilor cmoplexe ale arborelui vieții este cea a „horelor", șiruri de figuri umane, de cele mai multe ori femei cu rochia largă, ținîndu-se de mînă. Imaginea aceasta se întîlnește și pe covoarele nordice, scandinave și baltice. Cele pe care le cunoaștem în țara noastră au ca element caracteristic pomul vieții ținut în mîna personajelor. Imaginea o întîlnim în toate provinciile istorice ale României. În Muntenia, pe ștergare din Prahova și Buzău sînt figurate siluete de femei cu rochiile formînd triunghiuri cu baza mare jos. Capetele în formă de romb au o singură deschizătură : ochiul. În Oltenia, siluetele asemănătoare au în mîini aceleași flori stilizate terminate în romb cu cruce înscrisă. Motivul se află cu predilecție pe boscelele de Romanați. În Transilvania, femeile cu aceleași capete în formă de romb păzesc urne mari și flori stilizate. Pe o scoarță moldovenească din zona Hușilor personaje feminine țin cîte trei flori în mîinile ridicate. Femeile sînt despărțite de pomi plantați în vase. Aceleași femei cu rochii-clopot apar și în altă ordonanță pe o scoarță din nordul Moldovei : cinci pomi ai vieții cu rădăcini trifurcate, dispuși pe lățimea scoarței, sînt încadrați de șiruri de păsări, de animale și de cîte două rînduri a trei femei. La

baza rădăcinilor apar şi cîte două romburi cu cruci înscrise. Scoarţa prezintă un excepţional interes iconografic, cuprinzînd o serie de semne al căror înţeles este aproape pierdut.

*

Vitalitatea cu totul ieşită din comun a motivului arborelui vieţii simbolizînd un mit foarte vechi l-a făcut să intre în varii combinaţii cu alte motive şi să se complice prin dedublări de imagini, dînd naştere la alte serii de elemente decorative. Nu este locul să urmărim aici toate combinările posibile. Amintim doar pe cele mai importante legate, de pildă, de străvechea schemă a imaginii tripartite, de cea a spiralelor în care sincretismul este manifestat prin îmbinarea pomului vieţii cu simboluri creştine şi ale cultului solar.

Motivul arborelui vieţii ca schemă decorativă va mai trăi încă multă vreme, împreună cu întreaga artă populară, care se dezvoltă şi se transformă potrivit noilor condiţii, ducînd mai departe străvechile imagini.

Vița de vie

Vița de vie și vinul sînt legate de unele din cele mai vechi credințe ale omenirii făcînd parte din fondul mitologic universal, crescut probabil în paralel cu biruințele omului smulse unei naturi odinioară ostile. S-a spus, într-adevăr, despre vin că este unul din lucrurile cele mai „civilizate" în sensul că a necesitat eforturi îndelungi, observații și experimente neîntrerupte de-a lungul a zeci de generații, selectare și ameliorare minuțioasă, pînă a ajunge la rafinatele varietăți ce au făcut din el „băutura zeilor". Vița de vie și vinul apar în cele mai vechi mărturii ale umanității gînditoare. Străvechiul ciclu epopeic sumerian, expresie a gîndirii arhaice din Mesopotamia, unul din leagănele primelor vîrste ale omenirii, înfățișează pe eroul Gilgamesh întîlnind într-o grădină pe zeitatea Sidhuri Sabitu, adică „tînăra femeie cu vin", lîngă un butuc de viță de vie. În cadrul complexelor procese petrecute în planul gîndirii mitologice ducînd, pe scara omenirii, la vaste sincretisme, unul din acestea fiind acela al „Marei Zeițe-Mame" privită și ca Pom al Vieții, ipostaza cea mai frecventă este tocmai butucul de vie identificat cu zeitatea feminină oferind pămîntenilor licoarea „tinereții fără bătrînețe și a vieții fără de moarte". În alfabetul scrisului din Sumer semnul care indica vocabula „viață" era o foaie de viță. De aceea Gilgamesh își imploră nemurirea zeiței Sidhuri, pe care în lumea mediteraneană a grecilor o va continua Calypso ademenind cu aceeași cerească băutură călătorii trecînd pe lîngă insula ei aflată în mijlocul misterios al mării, unul din celebrii călători fiind Ulysse, cel pe care acasă, ca un fel de contra-atracție, îl așteptau, cum ne spune Homer, tot vase cu vin : „În

C-da 5814 coala 13

celarul lui Ulysse, în Ithaka, se afla vin gros ca mierea, din cauza trecerii anilor și a învechirii... și se mai aflau așezate lîngă perete și amfore cu vin vechi, băutură dulce, curată și zeiască, păstrată anume pentru Ulysse, cînd s-o întoarce acasă sleit de atîtea necazuri". Vinul ca băutură miraculoasă era element central și în cultul lui Dionysos (Bachus), zeitate grecească de origină tracă. Ideea unei băuturi dătătoare de viață și tinerețe este răspîndită în trecutul omenirii la diverse epoci și pe diverse arii, fiind destul să amintim „gesh-tin"-ul sumerian, „mâie-i-shebâb-ul persan sau „whis-key"-ul gaelic (tradus exact = „apa vieții"), cu același sens trecînd și în religia creștină în taina eucharistiei. Vița de vie și vinul sînt transpuneri în universul plantelor și băuturilor reale, omenești totuși, a „somei" indice din *Rig-Veda,* băutură fabuloasă izvorînd din arborii vieții păziți de animale înfricoșătoare.

Ca atîtea alte aspecte ale vieții și culturii dezvoltate pe teritoriul locuit de români, vița de vie și vinul au o străveche tradiție și îndelungă istorie, menționînd simplul fapt al existenței în țara noastră nu numai a unor zone viticole de tradiție preromană ci și a unor specii fosile înrudite cu vița din îndepărtate ere geologice, cum sînt lianele de pe grindul Rosetti din Delta Dunării. Cultura masivă a viței de vie și, se pare, excesele dacilor consumatori de vin, a impus, spune legenda, stîrpirea viilor din ordinul marelui preot Deceneu, acțiune politico-administrativă nereușită, după cum o atestă marile podgorii românești de astăzi și după cum putem judeca citind versurile lui Ovidiu, exilat la Tomis, trăitor mai aproape de epoca în chestiune :

„Și-n vas îngheață vinul
De-l scoți în bolovani, păstrînd figura oalei
Și-n loc de-a soarbe spuma, mănînci bucăți de vin".

Era firesc ca reprezentările viței de vie, a ciorchinelui de strugure, legate de străvechi credințe și de realitatea bogată în vii a teritoriului românesc, să fie numeroase și variate în arta plastică medievală și popu-

lară românească. La fel și în antichitate, strugurii figurează pe medalia „Dacia Felix" bătută cu prilejul cuceririi de către Traian a Daciei, după cum numeroase basoreliefuri romane și grecești de pe teritoriul nostru înfățișează vița de vie. Vasul cu două toarte, așanumitul Kantharos, din care crește un butuc de viță de vie, simbol al cultului dionisiac a pătruns și în creștinism, devenind o imagine frecventă, aceea a patimilor lui Christos sub forma ciorchinelui de struguri zdrobit, apărînd și pe icoane pe sticlă țărănești din Transilvania ca un ecou al contactelor între diferitele ritualuri creștine din epocă.

Dar cinstea acordată viței de vie și vinului s-a păstrat și în forme vii în aceeași lume de la Carpați, Dunăre și Marea Neagră, dezgroparea și tăiatul primelor vițe tinere ieșite după lungul somn al iernii avînd loc la începutul primăverii, uneori încă sub mantia albă a zăpezii, în forma unui obicei, Gurbanul, la care ia parte toată obștea satului, ieșind cu mic cu mare, uneori în sănii, pe dealurile cu vii din preajmă, așa cum am avut prilejul să văd acum aproape un deceniu în viile din apropierea Zimnicei, la Bragadiru. Iar „culesul viilor" din toamnă, ce este altceva decît închiderea sărbătorească a ciclului anual de creștere a viei, expresie vegetală a nemuririi, după cum vinul este simbolul tinereții și al forței vitale ? Și poate că nimic nu este mai tulburător în milenara relație fizică și psihică stabilită între români și vița de vie decît numele dat de aceștia loturilor de vie sădită în apropierea mai tuturor așezărilor românești : în actele medievale dar și în vorbirea moșnenilor și răzeșilor din Mehedinți și Gorj pînă în ținutul Hușilor și Iașilor, bucățile de vie se numesc „popor" și „popoare" („un popor de vie" se spune) semnificînd atribuirea clară de suflet și de viață butucilor dătători de viață, dacă nu veșnică, sigur o viață pămînteană înflorită de bucuria aromelor și „buchetului" vinurilor.

Chiparosul

Unul din cei mai ornamentali arbori ai lumii mediteraneene incluzînd și zonele apropiate Orientului de Mijloc, ne referim la marele spațiu iranian, dar obișnuit și peisajului din Orientul Îndepărtat, în China și Japonia, este chiparosul, arbore transplantat, pentru frumusețea și mireasma sa și în grădinile deschise sau închise, așa-numitele „Orangerii“ ale curților princiare europene, pînă la latitudinile ce-i îngăduie creșterea. Cu toate că din vechi timpuri imaginea chiparosului a intrat în componența diferitelor simboluri ale vieții și ale morții, prezența sa în marile mituri ale imortalității și ale neființei nu are nici pregnanța și nici frecvența altor specii, cum ar fi stejarul, mărul, curmalul. Din neamul coniferelor fiind, păstrîndu-și deci de-a lungul unei vieți de mare durată ca și de-a lungul anotimpurilor frunzișul verde întunecat, chiparosul a fost asociat credințelor în viața veșnică. Tot ce ține de chiparos, lemnul, semințele, rășina, au virtuți terapeutice și magice apreciate în China antică, unde se consumau semințele sale pentru prelungirea vieții acesteia și unde se ungea corpul cu substanțele sale rășinoase spre a-l ușura și a-l face capabil să meargă pe suprafața apelor. Se credea că arzînd rășina și semințele de chiparos se puteau descoperi, cu flacăra rezultată, zăcămintele de aur și de jad, minerale simbolizînd și ele, prin incoruptibilitate, imortalitatea, participînd la complexul simbolistic yin-yang, unul din cele mai profunde ale filozofiei chineze vechi, reprezentînd dualismul fundamental al lumii.

În antichitatea europeană, în lumea greco-romană, chiparosul se leagă de cultul lui Pluton, zeul lumii sub-

pămîntene, şi de celelalte divinităţi ale infernului. A rămas poate de aceea şi simbolul doliului în Elada şi Italia, şi nu numai acolo, fiind într-un fel corespondentul sudic al bradului din ţinuturile noastre, plantat şi el în cimitirele ţărăneşti, ca simbol ambivalent al vieţii şi al morţii.

Chiparosul îşi are un loc aparte şi în basmele popoarelor din părţile sud-estice ale continentului nostru, loc aparte definit iarăşi de mica sa frecvenţă precum şi de particularităţile împrejurărilor în care apare. Notăm astfel că în tipul „Celor trei năramze“ din ciclul „Femeie-Plantă“ din grupa *Poveştilor mitico-fantastice* (L. Şăineanu), într-un basm neogrecesc din Asia Mică, din sîngele unui peştişor de aur creşte un chiparos, care ars, din a sa cenuşă preţioasă şi binemirositoare se născu o fecioară. Într-un alt basm neogrecesc din tipul „Celor doi fraţi de cruce“ din ciclul „Celor doi fraţi“ din grupa *Poveştilor etico-mitice* (psihologice) (L. Şăineanu), uscarea unuia din cei doi chiparoşi este semn că unul din fraţi a pierit, iar în tipul „Phryxos“ din ciclul „Mamei Vitrege“ din aceeaşi grupă a *Poveştilor etico-mitice* (psihologice), de asemenea într-o versiune neogrecească din Epir, sora unui tînăr fermecat este urcată în vîrful unui chiparos. Semnificativ ni se pare că toate cele trei versiuni de basm au circulat în lumea apropiată de spaţiul românesc şi că toate sînt variante foarte apropiate de basmele româneşti corespunzătoare, în care însă chiparosul nu apare niciodată, locul acestuia fiind luat fie de brad, fie de alţi arbori, sau pur şi simplu lipsind episodul care implică prezenţa chiparosului.

Ca şi în literatura populară românească, în basme, nici în lumea de imagini, altfel aşa de bogată, a artei populare româneşti, chiparosul nu are o frecvenţă mare. Nu întîmplător, fireşte, prezenţa sa este înregistrată doar în Moldova şi Dobrogea, adică în părţile de răsărit ale ţării noastre, aflate în contact, de-a lungul timpului, în împrejurări diferite, cu lumea Orientului în care chiparosul este un arbore cunoscut. Să obser-

văm în primul rînd că acest arbore nu se întîlnește nici în obișnuitul peisaj rural românesc, singurele excepții știute fiind cele ale cimitirelor musulmane, unul din cele mai frumoase, cel de pe insula Ada Kaleh nemaiexistînd azi, dar mai putînd fi văzuți acești arbori în cimitire turcești din Dobrogea.

În această din urmă provincie, dintre Dunăre și Marea Neagră, prezența imaginii chiparosului pe obiecte de artă populară, în special pe țesături, se leagă de tradițiile artistice ale turcilor și tătarilor. Pe o frumoasă țesătură destinată decorării interiorului, chiparosul este înfățișat sub forma unui arbore puternic, plantat la prova vasului ; chiparosul este cusut sau brodat și pe piese de costum femeiesc purtat în trecut de tinerele tătăroaice din centrul Dobrogei, verdele fiind culoarea dominantă.

Dacă în Dobrogea imaginea chiparosului este legată de grupele de populație amintite, în Moldova imaginea acestuia apare pe obiecte de artă populară românească. Trebuie să spunem însă că răspîndirea imaginii chiparosului este limitată la părțile nordice ale Moldovei și că această repartiție teritorială poate fi pusă în legătură cu existența unor vechi colonii armenești în orașele din această parte a țării : Botoșani, Suceava, Iași. Cele mai vechi imagini datate sînt cele de pe pietre de mormînt din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, pe care le amintim aici din pricina marii asemănări pe care imaginile chiparosului de pe aceste pietre le au cu cele de pe unele lăzi de zestre din părțile Sucevei și Rădăuților. Pietrele de mormînt aparțin fie unor negustori armeni, fie unor boieri români, așa cum sînt și cele publicate de Alexandru Paleologu în prea frumoasa-i carte despre *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* (Cartea Românească, 1979, p. 173) în care nu puține pagini sînt dedicate unor străvechi mituri și simboluri cu circulație în lumea românească a satului arhaic. Imaginea chiparosului apare, rar, și pe scoarțe vechi moldovenești, întruchipînd arborele vieții. Pe toate aceste obiecte chiparosul este puternic stilizat, uneori fiindu-i figurate și rădăcinile,

ca în străvechea imagine a arborelui vieții de tradiție iraniană-sasanidă. Venind din locuri depărtate și din epoci de mult trecute, imaginea chiparosului a rămas, în cîteva locuri doar din România, ca un martor al trecutelor legături, ilustrînd o epocă și aspecte puțin cunoscute din istoria culturii românești.

Laleaua

Dacă s-ar face un atlas botanic cu florile intrate în istoria artei universale, pe o cale sau alta, legate sau nu de vechi credințe și de o simbolistică, cu înțeles pierdut pentru generațiile de azi, laleaua ar ocupa unul din locurile importante. Iar în legătură cu apariția sa în arta populară de pe teritoriul românesc, peregrinările acestui motiv frecvent întîlnit în operele creatorilor populari din țara noastră ar putea constitui un indiciu important cu privire la curentele de idei artistice și de „mode“ acoperind în ultimele patru secole mari suprafețe ale continentului european și ale Orientului Mijlociu. Ca specie botanică, laleaua își are originea în ținuturile perso-afgane și în Asia Mică, de unde și-a început aventuroasa călătorie către mica și depărtata Olanda, pe atunci făcînd parte din așa-numitele Țări de Jos și unde a ajuns să constituie obiectul unei adevărate industrii și a unui intens comerț floricol, mii de specii de lalele multicolore acoperind imense suprafețe din țara canalelor și a morilor de vînt pompînd apă. Speță rară și scumpă în primii ani, laleaua și-a început destinul „artistic“ în Europa sfîrșitului de Renaștere, figurînd în opulentele buchete de flori ale școlii flamande, după ce în țările Orientului Apropiat împodobise, cu multe sute de ani înainte, opere de artă somptuară din domeniul țesăturilor, a ceramicii, a metalelor, a decorului arhitectonic. Profilul simplu și simetric al florilor de lalea, figurînd o cupă și amintind uneori o coroană, ca și coloritul pur al petalelor, au impus laleaua ca un motiv favorit al artelor decorative europene, trecînd cu vremea în repertoriul meșterilor populari. Din vestul Europei, laleaua

ca motiv decorativ a călătorit înapoi spre Răsărit, dar de astă dată nu pe drumurile mărilor pe unde va fi pătruns ca plantă în apusul Europei, ci pe cele ale întinderilor șese din nordul continentului, trecînd așadar în țările germanice, apoi, tot mai departe, spre Boemia, Moravia, Polonia, Ungaria, ajungînd pînă în marele arc muntos al Carpaților. În arta populară a Europei Centrale laleaua are un loc proeminent, după cum se poate vedea în colecțiile marilor muzee din Germania, Austria, Cehoslovacia, Ungaria, dar și în cele ale Poloniei și ale țării noastre. Broderii cu roșu pe ștergare și fețe de masă lucrate la începutul secolului al XIX-lea în landul Hessa (Germania), cusături pe costume și pe piese de îmbrăcăminte confecționate din piele din Boemia și din Ungaria, toate reproducînd cunoscuta imagine a lalelei stilizate, buchete de lalele plantate în vase de pămînt și fire de lalele pictate pe lăzile de zestre din Carpații polonezi, lalele prinse într-un desen complicat pe ilice femeiești din Serbia, zecile și sutele de imagini ale lalelelor de pe ceramica moravă și ungurească, toate vorbesc despre marea răspîndire și mare vogă a acestui motiv în cursul secolului al XIX-lea.

În România, pătrunderea lalelei ca motiv decorativ s-a făcut pe două căi : prima, ceva mai puțin cunoscută, dar totuși atestată de unele piese de port și de țesături, ca și de vase de metal, vine direct din Orient prin intermediul atelierelor balcanice în care un rol important l-au jucat meșterii și atrizanii aromâni stabiliți în toate orașele peninsulei, inclusiv în marile centre urbane cum ar fi Constantinopolul, Salonic, Adrianopole, Filipopoli, Ohrida, Ianina, Bitolia, Sofia și multele altele ; cea de a doua este calea apuseană, motivul lalelei venind prin intermediul sașilor, a căror locuri de origine, în evul mediu, se învecinau cu părțile de jos ale Rinului și ale Olandei. Dealtfel, pentru ceramică, de pildă, se știe, și Barbu Slătineanu, cunoscutul istoric al ceramicii românești, a demonstrat-o cu prisosință, ceramica de Delft, — oraș în Olanda, — în care laleaua este un motiv omniprezent, a influențat

direct vechea ceramică săsească de Brașov. De la sași, motivul a fost preluat de către olarii români ca și de cei maghiari și, mai ales, de olarii din Scaunele secuiești. Așa se face că îndeosebi în Transilvania laleaua este un motiv preferat în arta populară a creatorilor populari, nu numai români și sași, ci și maghiari. Aproape toate domeniile artei populare din aproape toată țara : arhitectura, mobilierul, țesăturile, portul, ceramica, crestăturile în lemn, broderia pe piele, au în repertoriul lor motivul lalelei. În forme stilizate și geometrizate, sau redate într-un desen mai liber, încercînd să reproducă făptura florii aidoma, lalelele se întîlnesc pe paziile traforate ale caselor din Prahova și Ialomița, în decorul în relief de tencuială al caselor din Bihor și Timiș, pe bundițele din Rădăuți și Roman, pe cămășile femeiești din Buzău și Vîlcea, pe căldările de aramă din Dobrogea, pe ceramica centrelor de olari români din Transilvania, evocînd prin prezența lor puterea de rezistență a unui motiv decorativ vechi de sute de ani, călătorind peste mări și țări, impunîndu-se gustului popular european pe vastul spațiu cuprins între cele două mari rîuri ale continentului : Rinul și Dunărea.

Calul și călărețul

Imaginile calului și călărețului au rămas în arta populară ca vestigii ale unor străvechi mituri. Lunga istorie a acestor motive ne poartă prin mari și ilustre civilizații, de la cea vedică și cea grecească, la cea celtică și veche-slavă. De-a lungul unor tumultoase aventuri istorice, imaginea calului, ca și a altor motive celebre, — pomul vieții, pasărea, soarele, mîna omenească, candelabrul etc. — și-a pierdut de mult sensul originar, rămînînd doar ca repere ale evoluției gîndirii și societății omenești. Transpuse în domeniul plastic și interpretate potrivit felului diferit de a percepe frumosul al atîtor popoare, imaginile au fost atît de transformate prin stilizare și geometrizare, încît deseori nu le mai recunoaștem decît cu greu, ele formînd semne ale unui adevărat „scris ideografic" [1]. În straturile vechi ale artei, decorul avea o netăgăduită bază magică, fiecare motiv fiind corespondentul figurativ al unui simbol. Ornamentul ca realizare estetică era subordonat scopului magic[2].

Prezent în toate mitologiile lumii antice, calul a fost asociat cu cultul cvasi-universal al soarelui. În Mahâbhârata, zeul Indra este figurat sub forma calului sau a cavalerului. Atributul esențial al călătoriei solare este rapiditatea, astrul zilei fiind de aceea cal și călă-

[1] B.A. Rybakow, *Die Kunst der alten Slawen*, în *Geschichte der russischen Kunst*, Dresden, 1957, p. 32.

[2] B. A. Rybakow, *Die angewandte Kunst der Kiewer Rus im, 9, bis 11, Jahrhundert und der süd-russische Fürstentümer im 12, bis 13. Jahrhunderten*, în *op. cit.*, p. 167.

reț totodată ; el este „cel iute", — açva[3]. În lumea celtică, Epona, zeița protectoare a cailor, forma obiectul unui cult central, numele ei însemnînd „izvor al cailor", avînd o etimologie asemănătoare cu cea a lui Hippocrene, izvor de pe muntele Helicon care, în mitologia grecească, a ieșit la lumină din lovitura de copită dată de Pegas, calul lui Apollon[4]. Cultul Eponei s-a dezvoltat din adorarea de către celți a calului, ca animal-totem și prin aceasta tabu. Se știe că însuși numele celților înseamnă „călăreți", *keltai* în dialectul dorian însemnînd „iuții", iar adjectivul grecesc *keletes* fiind tradus prin „călăreț". Celții erau supranumiți „copii de iapă", nume totemic a cărui reminiscență o întîlnim și în basmele noastre populare unde există un personaj : „Firicel, fiul iepii" [5].

La vechii slavi, ca și în arta populară rusească, calul este unul din motivele preferate. În vechea artă decorativă rusească el era totdeauna legat de cultul soarelui, adesea fiind reprezentat sub forma calului cu călăreț[6]. Nu mai este nevoie să insistăm asupra frecvenței imaginii călărețului în arta scitică și în cea slavă. Este poate util însă să arătăm că reprezentarea rituală a „Marei Zeițe" slave încadrată de doi călăreți, obișnuită în ținuturile scito-sarmatice, se întîlnește și pe malurile Dunării[7]. Celebrii „cavaleri danubieni" traci figurați pe atîtea monumente din sud-estul european au fost considerați de Pârvan ca fiind legați de Marea Zeiță. Pe de altă parte însă, acești cavaleri danubieni erau priviți și ca avînd atribuțiuni de zei protectori ai călătorilor pe ape[8]. Legătura calului cu apa,

[3] Angelo De Gubernatis, *Mythologie zoologique*, vol I, Paris, 1874, p. 350.

[4] S. Reinach, *Orpheus*, Paris, 1925, p. 167.

[5] B. Marique, *Le cheval totem dans l'antiquité te les origines précéltiques et celtiques*, Tulle, 1930, p. 21 și p. 26, după A. Nour, *Credințe, rituri și superstiții geto-dacice*, București, 1941.

[6] B. A. Rybakow, *Die Kunst der alten Slawen*, în *op. cit.* p. 24.

[7] *Ibidem*, p. 34.

[8] A. Nour, *op. cit.*, p. 21.

menționată și de Rîbakov[9], este una dintre cele mai interesante pentru noi, în arta noastră populară răzbătînd pînă azi frecvente forme de transpunere plastică a acestei mitice legături.

Frecvența relativ mare a motivului calului în arta noastră populară și, mai ales, prezența acestui motiv în aproape toate domeniile ei, este cu atît mai revelatoare în ceea ce privește persistența unui filon străvechi de tradiții în masa poporului, cu cît în arta noastră feudală imaginea calului este rară. Cu excepția a cîtorva pietre de mormînt și, este drept, a ceva mai numeroase cahle smălțuite provenite de la curți și palate domnești sau mînăstirești, înfățișînd de regulă cavaleri medievali, nu întîlnim alte reprezentări ale calului. Trebuie să remarcăm desigur că în domeniul sculpturii în lemn arta noastră feudală prezintă o mare bogăție a decorului vegetal, cel animalier fiind mult mai puțin reprezentat.

Există însă și o altă împrejurare care trebuie subliniată. Anume, în arta noastră populară, ceea ce este mai adesea figurat nu este calul în întregul său, ci mai ales capul lui. Este o prescurtare plastică a motivului și a simbolului pe care o întîlnim și în arta populară rusească, de pildă, și care se întemeiază pe străvechea practică magică în care partea acționează pentru tot. Faptul a fost remarcat, De Gubernatis menționînd că : „capul de cal are aceleași puteri magice ca și calul întreg“ [10].

Resturi ale acestei credințe în puterea binefăcătoare a capului de cal pus de pază la intrarea în casă, pe acoperiș, la lavițele de lîngă sobe, „ca să gonească spiritele rele“ [11], sînt prezente în multe regiuni din țară. De un deosebit interes este faptul că pe lîngă reprezentările plastice, cele mai adesea în lemn cioplit, ale capului de cal, acesta se întîlnește și sub forma craniului descărnat pus pe gardurile grădinilor, în preajma

[9] B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 38.
[10] De Gübernatis, *op. cit.*, p. 324.
[11] B. A. Rybakow, *op. cit.*, p. 51.

grajdurilor, între butucii de vie, în copacii bătrîni bănuiți a fi bîntuiți de iele și crescuți lîngă izvoare, așa cum se puneau pe gardurile de nuiele împletite ale incintelor sacre ale slavilor[12]. Zona de extensiune a acestui fenomen este sudul țării, cu deosebire Oltenia și Dobrogea, în nordul țării — Moldova, și în vest — ținutul Pădurenilor —, fiind folosite craniile de cornute, mai ales berbeci. După părerea noastră, rămășițele acestui cult al calului și resturile practicilor magice legate de acesta trebuie socotite a fi datorate nu atît tradiției celtice, cît celei cumane de mai tîrziu. Pentru aceasta pledează marea frecvență a acestor apariții mai ales în acea parte a Olteniei în care toponimia cu terminația „ui“ este considerată a fi de aceeași origine. Dealtfel, în favoarea acestei ipoteze se pot cita mai multe fapte din cultura materială oltenească, între care amintim „bordeiele“ cu acoperișul în două ape, fîntînile cu „cai“, un anumit fel de cruci avînd acoperișul de șindrilă tăiat în formă de coarne stilizate de bovine. Înregistrate pe cartograme, aceste fapte ar demonstra o suprapunere evidentă, conducînd către admiterea opiniei enunțate.

În arta populară din România pot fi distinse trei ipostaze principale ale reprezentării motivului „cal“:
1. reprezentarea parțială, capul sau capul și gîtul calului ;
2. reprezentarea integrală a calului ;
3. reprezentarea unui călăreț.

Prezentarea noastră va urma această clasificare, încercînd să arate formele legate de motivul calului în cadrul diferitelor manifestări ale artei populare sau, mai general, ale culturii materiale.

O categorie aparte pe care o vom înfățișa în prealabil, datorită importanței sale deosebite, este cea, pomenită mai sus, în care este prezentă străvechea legătură mitologică a calului cu apa. Nu vom mai aminti dintre exemplele cunoscute decît pe acela al ambarcațiunilor vikingilor și vechilor slavi, la care prova era

[12] *Ibidem*, p. 53.

figurată în chip de cal. Tradiția a rămas pînă azi și în alte părți ale lumii, dintre care cităm doar faimoasele gondole venețiene. Poate că nu este fără interes să menționăm că și intrarea bazilicii San Marco din Veneția, oraș prin excelență maritim, este încoronată de patru cai. Exemplele românești sînt mai modeste, dar contribuie puternic la ilustrarea vechii afinități dintre cal și apă, prin îngemănarea celor două elemente în obiecte legate de viața cotidiană. Unul din cazurile în care această afinitate este cît se poate de limpede exprimată, este cel al fîntînilor zise cu „cai". Este vorba de mici izvoare captate la nivelul solului, de preferință într-o ușoară denivelare, cum ar fi o coastă de deal. Izvorul este prins într-un soi de cutie prismatică din scînduri groase de stejar, avînd dimensiunea cea mai mare cam de 1,50 m. Acoperișul într-o apă iese mult în față, adăpostind gura fîntînii. Părțile laterale se termină fiecare cu cîte o scîndură tăiată în forma unui cap de cal văzut din profil. Tipul acesta de fîntînă, după cîte cunoaștem, existent numai în țara noastră, are o arie relativ întinsă, cuprinzînd partea centrală și nordică a Olteniei (Mehedinții, Gorjul și Vîlcea) și se întîlnește ceva mai rar și în nord-vestul Munteniei, pînă pe apa Argeșului[13]. Aceeași îngemănare cal-apă poate fi observată și la căucele mari de lemn pentru luat apă aflate în gospodăriile țărănești. Coada căucelor, lungă uneori peste jumătate de metru, se termină cu un cap de cal stilizat. Frecvența maximă a acestui tip de căuc se întîlnește tot în Oltenia. Dar el este prezent nu numai în sud (Muntenia și Dobrogea) ci și în alte regiuni din nordul și vestul țării. În sfîrșit, o interpretare evident locală și în care combinația cal-apă este înfățișată oarecum mediată printr-o imagine înrudită, este cea din decorul arhitectonic din satele de pescari din Dobrogea, în care frontoanele caselor sau micile ferăstruici ale podului sînt împodobite cu scînduri traforate în

[13] *Arhitectura populară românească, Regiunea Pitești*, ed. tehnică, p. 142.



formă de cal de mare, la care capul este cel al calului terestru.

1. Reprezentarea parțială a calului, prin figurarea capului sau a capului și gîtului arcuit, este foarte frecventă în domeniul arhitecturii populare. Exemplele sînt foarte numeroase și se extind, în diferite variante, pe tot teritoriul românesc.

Exemplele din domeniul arhitecturii populare sînt cu atît mai valoroase cu cît capetele de cai aflate la case sînt fasonate în piese de rol constructiv, intrînd adică în structura intimă a casei și nefiind deci un element de decor suprapus sau periferic. În cele mai multe cazuri se remarcă de asemenea că tehnica de prelucrare a acestor cai este dintre cele mai vechi, rudimentară, constînd în cioplirea sau cel mult dăltuirea bîrnelor de lemn. Adică figurarea acestor elemente constructive se realizează în tehnica specifică epocilor vechi. În sfîrșit, trebuie să remarcăm că aceste piese poartă chiar denumirea de „cai", folosită ca definiție tehnică și că plasarea lor nu este întîmplătoare, ci calculată în așa fel ca să străjuiască intrările sau să aibă vedere largă asupra cuprinsului gospodăriei. Este prezentă aici vechea mentalitate amintită deja și care este cu deosebire subliniată de Rîbakov[14]. Împlinirea tuturor acestor condiții este evidentă la așa-zisele „bordeie" din cîmpia Dunării, supraviețuite pîna azi în cîteva exemplare din zona cîmpiei împădurite a Romanaților. Aceste adevărate case construite din lemn de stejar masiv, cu grinzi măsurînd pînă la 12 m și cu secțiune de 30—40 cm, îngropate pînă la 1 metru în pămînt, au intrările flancate de cîte două capete de cai tăiate în cîte unul din cosorobii laterali ai intrării în pantă. Plasarea laterală și tăietura în profil este aceeași cu a cailor de la fînt`nile menționate deja.

Tot prin cioplire se realizează și arcuirea grinzilor transversale ale prispei. Formată prin cioplirea feței de jos a grinzii, arcuirea este ușoară, semănînd cu

[14] Rybakow *op. cit.*, p. 51.

o simplă subțiere în nordul Moldovei și fiind mai accentuată în Oltenia. În părțile Gorjului, pentru a obține un arc mai adînc se recurge uneori la cioplirea a două bîrne, una rămînînd consolă de susținere iar cealaltă arcuindu-se puternic. Amîndouă formează la un loc ceea ce se cheamă în graiul meșterilor gorjeni și în vorbirea curentă a țăranilor „calul". Deseori, capătul grinzilor transversale ale prispei care încalecă fruntarul este fasonat prin cîteva lovituri de secure sau bardă, în forma unui cap de cal.

Ușile mari de lemn masiv ale grajdurilor din nordul țării — Maramureș — au chingile diagonale terminate cu capete de cai trecînd peste linia de sus a porții. Perechea afrontată de capete de cai aplecate ușor unul către altul, plasată la mijlocul porții, domină restul decorului și apare detașată pe fondul întunecat al încăperii grajdului, ca un avertisment sau semn de pază.

Ca și alte motive simbolizînd credințe precreștine și care participă la acele fenomene de sincretism cunoscute, în care semnul crucii se combină cu discul solar sau cu pomul vieții, calul este prezent și în bisericile țărănești din România. În oricare din cele trei mari arii corespunzînd celor trei tipuri principale de biserici de lemn românești, — Moldova, Transilvania și Țara Românească — terminațiile încrucișate ale bîrnelor pereților exteriori, și mai ales cele dinspre altarul poligonal, sînt cioplite în formă de cap de cal, realizîndu-se un decor de o mare originalitate. „Caii" au pătruns și în interiorul bisericilor din Oltenia și Maramureș : capetele arcurilor de lemn ce susțin bolțile semicilindrice sau consolele pe care se sprijină arcurile sînt dăltuite în formă de cap de cal stilizat.

În arta populară europeană, cu deosebire în Germania — în vest — și în bazinul central al Volgăi — în est —, calul își are locul său pe acoperișul casei, fie sub forma a două capete de cal tăiate în scîndură și încrucișate (Germania), fie sub forma unei bîrne lungi plasată exterior pe coama casei și terminată cu un cap de cal cioplit (Rusia). Capete de cai încrucișate în țara

C-da 5814 coala 14

noastră se întîlnesc aproape exclusiv în Dobrogea, lucru care trebuie pus, probabil, în legătură cu populațiile de crescători de cai care au trecut în vremuri mai vechi sau mai noi, de la sciți și cumani la cerchezi și tătari, prin această parte a țării noastre.

Bîrna orizontală exterioară pe coama acoperișului nu se pune la noi, dat fiind forma în patru ape a acoperișului românesc deosebit de cel în două ape rusesc. Am înregistrat totuși în anumite zone din curbura Carpaților (Buzău, de pildă), numele de „iapă" dat unei prăjini lungi interioare de întărire și de legătură a capetelor căpriorilor plasată la coama acoperișului.

În interiorul caselor țărănești capul de cal este mai puțin frecvent, aci dominînd pe diferitele categorii de obiecte celelalte două moduri de reprezentare (calul întreg și, mai ales, călărețul). Singurul caz pe care îl cunoaștem și care este foarte important tocmai datorită rarității apariției motivului calului la categoria de obiecte respective — este vorba de mobilierul țărănesc — este cel al capetelor de laviță vechi moldovenești. În nord-vestul Moldovei, pe valea Bistriței și în Bucovina, lavițele din casele foarte vechi se termină la capete cu niște rezemători înalte din lemn gros cioplite în formă de cap de cal. Aceste capete înalte ajungînd pînă sub tavan servesc ca un fel de cuiere pentru sumanele lungi și grele și pentru desagi și traiste. Remarcăm și aici apariția capului de cal pe piese de mobilier de tip arhaic. Acest tip de lavițe se întîlnesc și la slavii estici.

Capul de cal formează terminația preferată a unor unelte sau obiecte de lemn de folosință casnică. Am numit deja căucele de lemn pentru apă cu coada terminată în cap de cal. Mai adăugăm mînerele coșurilor de lemn de la morile vechi de apă, fasonate de asemenea în forma unor capete de cai. Moara, așezată în locuri mai izolate, cîteodată pustie, cu multe crăpături între bîrnele vechi și deci cu tot atîtea locuri de intrare, este locul de întîlnire preferat al spiritelor rele. Prezența capului apărător se impunea. Furci de tors din zona Mărginimii Sibiului au în loc de obișnuitele

coarne două mici capete de cai pe care se sprijină caierul de lînă.

2. Reprezentarea integrală a calului este cea mai puțin frecventă dintre cele trei ipostaze amintite ale imaginii calului. De asemenea, în unele cazuri, nici vechimea imaginii nu ni se pare a fi mare, de cele mai multe ori putînd fi reprodusă din cărți. Intervin și prescripții cultice. Această din urmă situație este constatabilă la monumentele funerare evreiești de piatră din Moldova, la care, în cadrul unui decor în care apar numeroase motive zoomorfe reprezentînd evident semne de cult și rituale foarte precis organizate, calul nu este prezent.

Imaginea calului este cu predilecție folosită mai ales de olarii dintr-o serie de centre ceramice din Muntenia (Pisc, Pucheni) și Transilvania (Corund), care fac figurine. Unele din aceste figurine mărturisesc, evident, inspirația din reproduceri ale unor celebre statui ecvestre, de la care meșterii olari au luat poziția cambrată a calului ridicat pe picioarele dinapoi.

Imagini tot atît de convenționale, deși legate de obiecte ce justifică prezența lor, sînt cele ale cailor zugrăviți în culori pe capacele de fund ale căruțelor țărănești.

În sfîrșit, notăm imaginea de tranziție, între cea a capului de cal și cea a animalului întreg, și care se leagă de astă dată de un fond vechi mitologic. Este cazul cunoscut al îngemănării între cal și pasăre, amintit și în Rîbakov[15] și care apare, într-o formă nu prea clară, pe o strachină românească din nord-vestul țării noastre[16]. Imaginea are cap de cal grefat pe corpul unei păsări fantastice.

3. Imaginea călărețului are, dimpotrivă, o mare extensiune în arta populară din România, fiind prezentă

[15] B. A. Rybakow, *op. cit.*, „halb-Vogel — halb Pferd", p. 40.

[16] Barbu Slătineanu, Paul Petrescu, Paul Stahl, *Manual de ceramică populară*, București, Ed. de stat didactică și pedagogică, 1957, p. XXII.

mai ales în domeniul textilelor țesute sau cusute, lucru explicabil, dat fiind complexitatea imaginii greu de realizat de pildă în lemn sculptat, necesitînd redarea volumelor și mai lesne de obținut doar prin trasarea conturului ca în țesături. Același lucru se petrece și în unele ramuri ale ceramicii, ca de pildă în producția de cahle, unde călărețul este desenat în tehnica sgrafitajului.

Fără îndoială că alături de străvechile tradiții și legende brodate în jurul călărețului, acesta a rămas pînă azi un personaj prestigios și drag în același timp poporului. Aceasta se observă și în viața mereu reînnoită a personajului în domeniul artei populare, în sensul că figura călărețului este investită din punct de vedere plastic cu atribute ce țin de împrejurări mai noi, din secolul trecut, de pildă, marcînd diferitele curente sau izvoare de inspirație prin accesorii vestimentare. Personaje istorice scumpe poporului nostru și învăluite după trecerea cîtorva secole în nimbul legendei, cum este Mihai Viteazul sau Tudor Vladimirescu, apar pînă azi înfățișați călare pe pereții caselor țărănești, zugrăviți pe tencuială.

Este greu și uneori imposibil să se indice modul în care unele imagini caracteristice unor epoci trecute au pătruns în arta populară. Se poate însă face o clasificare a acestor imagini pe criteriul modului de îmbrăcare al cavalerului, ceea ce nu conduce desigur la o cronologizare a operelor de artă populară decît pentru vremi foarte apropiate (secolele XIX—XX), pentru celelalte fiind vorba doar de înregistrarea prezenței unor prototipuri mult mai vechi decît data apariției lor în arta populară și ale căror căi de pătrundere constituie încă probleme deschise pentru istoria artei noastre populare. Cum pot fi socotite altfel decît ecouri peste secole, ale unor izvoade necunoscute, imaginile călărețului cu coif persan sau rusesc medieval de pe un ștergar din Vîlcea de la sfîrșitul secolului al XIX-lea sau chiar începutul secolului al XX-lea? Sau cavalerul occidental înzăuat, cu coif cu vizieră și cu șoimul de vînătoare pe mîna înmănușată, încălecat pe un cal cu harnașament

bogat, de pe o broderie săsească din Transilvania din prima jumătate a secolului al XIX-lea ? Replici ale unor modele orientale mai vechi sînt și scoarțele oltenești pe care sînt înfățișați cavaleri arabi alături de animalul de călărie al deșertului, cămila, imagini desigur străine de realitatea înconjurătoare pe care ar fi putut-o vedea țesătoarea din părțile Craiovei. Pe scoarțele oltenești sînt însă înregistrate și scene legate de viața poporului nostru, cum sînt cele ale războiului de la 1877. Sînt exemplare de scoarțe admirabile publicate în lucrările profesorului G. Oprescu[17] pe care se văd călăreți români, turci și ruși, în costumele pe care le-au purtat pe cîmpiile Bulgariei.

Alături de ștergare și scoarțe, mai există o a treia categorie de textile pe care sînt înfățișați de predilecție călăreți. Sînt pernele lungi din sudul țării, numite „căpătîie". Pe asemenea perne, cu deosebire din Dobrogea, sînt țesuți soldați călări purtînd uniforma roșiorilor sau a călăreților noștri.

Aceiași soldați sînt înfățișați și de figurinele ceramice produse în zilele noastre de meșterii olari. După cum soldați din secolele XVIII și XIX, cu șepci înalte, tari, se văd pe cahle țărănești din nordul Moldovei, pe ceramica de Kuty. Călăreți îmbrăcați după moda timpului se văd și pe mulajele de turtă săsești săpate în lemn tare.

Trebuie să ținem seama că procesul de creație este foarte complex în arta populară. Lucrări văzute poate de creatorul popular cu ochii lui și întărite de imagini asemănătoare din reproduceri tipărite sau gravate și avînd o mare circulație, mai ales cînd este vorba de evenimente atît de adînc intrate în conștiința maselor populare, cum este pentru poporul nostru războiul pentru independență din 1877, se întrepătrund cu lucruri venite de aiurea din alte zone de civilizație și cultură și cu care se combină uneori în mod cu totul neașteptat.

[17] G. Oprescu, *Peasant art in Romania*, London, Studio, 1929, același, *Narodnoe iscusstvo Rumînii*, Moscova, 1960 ; același, *Arta țărănească la români*, 1922 ; același, *L'art du paysan roumain*, Paris, 1937.

Imagini de departe, avînd în locurile de origine un sens anumit, sînt preluate și în imagini noi, favorizate uneori de asemănări pur exterioare și care duc la combinații ce pot părea cel puțin fanteziste. Este cazul personajului feminin cu malacov și umbrelă, călare, de pe unele perne și ștergare din sudul țării. Umbrela, atribut al puterii în Orientul indian și persan, figurată în spatele personajelor de pe broderii și covoare venite din răsărit, va fi fost interpretat de țesătoarele noastre din secolul trecut ca niște simple umbrelușe la modă purtate de orășence. Așa se face că ciudatele amazoane din secolul al XIX-lea de pe pernele mici, cusute cu roșu și cu negru, frecvente mai ales în cîmpia dintre Argeș și Olt, au și umbrele sau poartă deasupra capului ceva asemănător cu umbrela, derivat și transformat din cine știe ce imagine originară.

Coordonata timp funcționează într-un mod foarte aparte în domeniul artei populare, prezentînd simultaneități de redare plastică cu privire la fenomene petrecute în epoci diferite. Grija istoricului de artă populară este tocmai aceea de a descoperi firele complexe ale tradițiilor mereu îmbogățite și de a descifra momentele și căile de pătrundere ale aparițiilor tîrzii. Nu este o treabă ușoară, iar datele pe care le avem pînă acum nu sînt încă nici sistematizate, și poate încă nici destul de complete. Pentru a contribui la întregirea tabloului atît de divers al artei populare din România, am prezentat formele pe care le ia motivul calului la noi. Între aceste forme, cele vechi, legate de mentalități și tehnici pe cale de dispariție, sînt cele ale capului de cal. Datorită simplității lor de redare, ele au persistat de-a lungul unei lungi perioade istorice.

Credem că aceste date vor putea fi utile și concludente mai ales pentru determinarea ariilor și componentelor culturii populare europene, ale cărei date disparate încă vor trebui să fie strînse într-un corpus sistematic. Tendința actuală de elaborare a unor atlase etnografice regional-europene, depășind stadiul cercetărilor izolate, exprimă tocmai această năzuință izvorîtă nu numai din conștiința unei culturi comune ci și din imperativele științei moderne.

Rochia-clopot

Există în arta populară românească două mari domenii în care apar personaje feminine investmîntate într-un soi de fuste sau rochii ample, evazîndu-se puternic spre poale, rezultînd o imagine apropiată de cea a unui clopot, de unde și numele de „rochie-clopot“, folosită în literatura de specialitate etnologică dar mai ales în cea arheologică, legată de unele descoperiri celebre. La noi asemenea imagini se regăsesc cu o anume constanță în importantele domenii ale ceramicii și țesăturilor.

În ceramica populară românească o categorie aparte o formează figurinele de mici dimensiuni, continuînd o tradiție preistorică dar transformate cu vremea în jucării pentru copii. Tradiția modelării figurinelor este străveche în arta românească, ca, dealtfel, în arta legată de multe din marile culturi și civilizații de pe glob. Tratatele de arheologie sînt pline cu descrierea numeroaselor tipuri de figurine scoase la iveală din straturile adînci ale săpăturilor efectuate în numeroase puncte ale mai tuturor continentelor. Două trăsături izbitoare reunesc toate aceste figurine antropomorfe : asemănarea lor începînd cu primele exemplare găsite oriunde pe glob și apartenența lor la tipul feminin. „Zeițele-mame“ din întreaga primă vîrstă a omenirii, din India pînă în Irlanda, toate ilustrează rolul femeii în epoca matriarhatului din istoria dezvoltării societății omenești și sînt legate și de practicarea olăriei de către femei, aceasta fiind, alături de țesut, una din cele mai vechi îndeletniciri tradiționale femeiești. Semnificația acestor statuete precum și înfățișarea lor sînt arătate pe scurt de unul din marii arheologi, Gordon Childe : „sculp-

tau mici statuete de femei, în piatră sau fildeș, sau le modelau în argilă. În general, aceste statuete, pe care arheologii le numesc Venus, sînt urîte, lipsite de grație, majoritatea lor n-au chip, dar, în schimb, atributele sexuale sînt totdeauna scoase în evidență. Desigur că slujeau unui rit al fecundității care asigura reproducția vînatului", conchide arheologul citat. Lucrurile acestea se întîmplau în paleolitic, înainte de așa-numita „revoluție neolitică". Multe trăsături însă s-au perpetuat de-a lungul vremurilor, transformîndu-se lent unele caracteristici. Figurinele de Creta, faimoase pentru grația lor, ajung să fie îmbrăcate tocmai într-un fel de rochie în formă de clopot, formă care s-a transmis peste secole, reîntîlnind-o și la figurinele lucrate de olarii noștri din secolele al XIX-lea și al XX-lea, mai ales în vestitele centre de la Oboga și Pisc-Pucheni. Figurinele feminine românești sînt îmbrăcate în rochii lungi, evazate spre poale, care formează baza pe care stau. Pe unele din aceste rochii sînt înfășurate într-o spirală ușor suitoare benzi subțiri de lut identice cu cele figurate pe inelele și sigiliile de aur de la Mykene, înfățișînd la origine șarpele, o altă imagine simbolică legată de cultul fertilității.

Imagini de un caracter asemănător se întîlnesc și în țesăturile tradiționale românești, din aproape toate provinciile țării. Între reprezentările antropomorfe de pe țesăturile populare se disting cele făcînd parte dintr-un prim strat, de caracter arhaic, moștenit din vremi imemoriale și transmis pe căi încă nu îndeajuns de elucidate. Aceste imagini sînt exclusiv feminine și fac parte din grupa străveche a personajelor investmîntate în așa-numitele rochii-clopot apărută în civilizația europeană încă din epoca cretană, iar la noi reprezentată de statuetele preistorice, cum sînt cele de la Cîrna, la care simboluri solare se îngemănează cu cele ale șarpelui într-un sincretism obișnuit vechilor culturi. Cele mai semnificative imagini de acest fel pot fi întîlnite pe scoarțele maramureșene și pe cele moldovenești, pe acestea din urmă mai ales în asociație cu arborele vieții. Pe o asemenea scoarță din părțile Iașilor sau Boto-

șanilor, cinci arbori ai vieții dispuși pe lățimea țesăturii sînt încadrați de șiruri verticale de păsări și femei ale căror siluete, bine desenate, se caracterizează tocmai prin prezența unei rochii cu poale ample de forma unui clopot. O altă scoarță, din ținutul Hușilor, înfățișează siluete asemănătoare, dar avînd rochia marcată de patru rînduri de „volane“ dințate, versiuni „modernizate“ ale străvechii spirale suitoare simbolizînd șarpele arhaic. Că este vorba de imagini legate de cultul fertilității stă mărturie și faptul că femeile de pe această scoarță hușeană au mîinile ridicate pe jumătate și țin în ele flori sau spice de grîu trifurcate, o altă imagine străveche ce se regăsește pe o vastă arie euro-asiatică. Siluete aproape identice, cu mîinile în aceeași poziție, dar prinse una de alta și formînd o horă, se întîlnesc frecvent pe scoarțe maramureșene, ca, dealtfel, și pe unele țesături de interior lucrate din cînepă sau bumbac. Pe alte scoarțe maramureșene, personaje îmbrăcate în rochii-clopot torc, sau sînt înfățișate alături de animale, capre îndeobște. Pe scoarțele oltenești forma rochiei-clopot este întrucîtva modificată, structura dominantă a siluetei fiind cea alcătuită din triunghiuri, între care cel mai mare, cu vîrful în sus și cu baza jos, formează fusta sau poala rochiei. Și pe aceste siluete triunghiul mare al poalelor este marcat de două sau trei dungi altfel colorate, reminiscență a acelorași arhaici șerpi reduși acum la simple linii orizontale.

Este interesant să observăm că străvechiul motiv al zeiței mame cu rochie-clopot se transformă încetul cu încetul, pe scoarțele oltenești locul acestei imagini de veche tradiție cu structură triunghiulară fiind luat de silueta femeii îmbrăcate cu malacov, așa cum apare în cîteva exemplare lucrate de kilimgioaicele din Oltenia. Iată cum în scoarțele românești își găsește loc o lume întreagă care nu este alta decît cea a realității sociale reflectate într-un mod specific, conform viziunii populare care interpretează și exprimă reperele diferitelor mentalități de la cea magică, preistorică, la cea a timpurilor moderne.



Coarnele berbecului

Unul din motivele frecvent întîlnite în arta populară a multor popoare ca și în diverse reprezentări ale artei medievale este cel numit „coarnele berbecului“: două cîrlige sau două începuturi de spirale, afrontate, uneori cu deschiderea spre interior. Răspîndirea acestui motiv în vechile civilizații și culturi ale omenirii este atestată nu numai de imaginile berbecului, animal înzestrat cu însușirea forței primordiale, ci și de străvechile credințe în care coarnele și berbecul sînt evocate din abundență, legîndu-se de unele din cele mai vechi simboluri. O scurtă incursiune în istoria artelor plastice universale ar putea confirma persistența unei milenare tradiții, firește deseori învestmîntată în forme ce ar părea divergente, dacă nu s-ar cunoaște simbolismul subiacent al unor imagini atît de diferite ca aceea a unui berbec — figurină de teracotă din arta iraniană a Suzei de la începutul celui de al patrulea mileniu și aceea a celebrei statui Moise a lui Michelangelo, purtînd coarnele înțelepciunii. Înțelesul direct al motivului derivat din însăși forma sa și din calitatea sa imputrescibilă este acela al puterii, al forței virile, a agresivității. În marile limbi ale antichității, „corn“ înseamnă deopotrivă cunoscuta parte anatomică a animalelor cornute dar și putere: „queren“ în ebraică, „srnga“ în sanscrită, „cornu“ în latină. Să notăm că în română, ca și în celelalte limbi romanice, cea mai tare esență de lemn cunoscută în Europa se cheamă „corn“. Simbol al puterii, imaginea cornului se regăsește în cele mai felurite asocieri cu zeități și personaje istorice sau legendare din aproape toate continentele lumii: *Rig Veda*, cunoscuta capodoperă a literaturii indiene, Agni posedă coarne nimicitoare; Apollo,

divinitate pastorală a dorienilor, este reprezentat deseori ca un berbec ; Alexandru cel Mare a luat ca emblemă coarnele de berbec ; *Cartea Morților* egipteană preamărește pe Amon-berbecul ca pe „Stăpînul celor două coarne“ ; mitul chinez al luptătorului Tché-Yeou purtînd două coarne ilustrează aceeași permanentă prezență a coarnelor ca simbol al puterii ; galii războinici purtau căști prevăzute cu coarne, ca și germanii luptînd împotriva romanilor, după cum aceștia, după o luptă victorioasă, își puneau la propria cască un „corniculum“ ; șamani siberieni, șefi de trib irochezi, divinități ale indienilor Hopi și Dakota, poartă coarne, simbol al forței, imagine războinică redutabilă, semn totodată al fecundității.

Dar imaginea coarnelor conferă purtătorului și puteri spirituale ieșite din comun, acesta fiind sensul, de pildă, al coarnelor statuii lui Michelangelo, *Moise,* coarnele acestuia fiind de fapt materializarea razelor luminoase emanate de extraordinara personalitate a acelui ce a stat de vorbă cu Yahvé. Un întreg trecut, întins pe durate de milenii, reprezentînd trecerea de la simbolul forței brutale la cea a spiritului, se regăsește în nenumăratele imagini, plastice sau literare ale coarnelor.

Ele nu lipsesc nici din arta populară românească și nici din cultura populară tradițională a poporului nostru, ilustrînd, încă o dată, vechimea și continuitatea sa pe teritoriul carpato-pontic-danubian. Pînă nu foarte de mult se puteau vedea pe mici grinduri izolate din Delta Dunării, sau pe grajduri din gospodăriile risipite pe obcinele Bucovinei în subcarpații Olteniei și în cîmpia Transilvaniei, oasele frontale purtînd coarne ale cîte unui berbec mai mare sacrificat. Înțelesul lor era, firește, de multă vreme pierdut, dar obiceiul dăinuia laolaltă cu credința în virtuțile lor apărătoare. Sublimate în imagini țesute, crestate în lemn sau trasate, tot cu cornul, pe ceramică, coarnele berbecului apar pe nenumărate obiecte de artă populară din aproape toate zonele etnografice ale țării. Firesc ca ele să apară în primul rînd pe mici piese de lemn legate strîns de viața pastorală a poporului nostru : aproape că nu lipsesc de pe frumoasele „păpușare“, cu care se presează cașul la stîni în for-

me dreptunghiulare sau rotunde, însoțind semnele solare sau pe cele antropomorfe ; după cum deseori apar pe splendidele căuce de băut apă ce însoțesc în drumurile lor pe păstori dar și pe vînători, cum sînt cele din Pădurenii Hunedoarei sau din Maramureș. Și mai semnificative prin poziția lor sînt „cîrligele" țesute cu lînă neagră sau seină pe fruntea glugilor păstorești din țara Vrancei, din Moldova centrală, dar și din alte multe zone ale țării. Stilizate în diverse chipuri, uneori îndepărtîndu-se de forma curbilinie, coarnele berbecului se întîlnesc, purtînd exact acest nume, pe ștergare de podoabă din țara Bihariei, din țara Zarandului, înfrumusețînd interioarele caselor țărănești, puse la loc de cinste, în jurul icoanelor sau al strachinilor. După cum deseori apar ele și pe scoarțe și kilimuri din Oltenia, Dobrogea sau Muntenia. Apărînd, mai totdeauna, în asociație cu alte simboluri, cel mai adesea din familia așa de complexă a celor solare, este cazul să ne reamintim că încă din zorii omenirii gînditoare coarnele berbecului au fost investite cu caractere solare, spre deosebire de cele ale taurului asociate cu fazele lunii. Această particulară asociere este prezentă și în arta populară românească, dovadă, peste timpuri, a unei nobile și arhaice tradiții.



Corabia

O foarte veche reprezentare, la scara întregii umanități, corabia, barca sau arca apar în imagini legate cu deosebire de riturile funerare. Imaginea lor se află însă și în contexte ale cultului solar, în Egipt bunăoară barca putîndu-se confunda cu însuși soarele, și una și celălalt călătorind în același sens pe suprafața apei. Simbolul bărcii transportînd sufletele celor plecați în marea călătorie s-a consolidat în primele vîrste ale omenirii în funcție de o străveche practică, cea a înmormîntării în barcă, practică întemeindu-se tocmai pe credința ușurării trecerii prin vămile văzduhului pe calea navigării aeriene a bărcii spre tărîmurile necunoscute. Pentru că de cele mai multe ori barca sau corabia apare în folclor ca și în mitologia universală ca înzestrată cu puterea zborului. O vastă literatură de specialitate semnalează prezența imaginii și a simbolului corăbiei sau a bărcii în numeroase și atît de diverse zone ale globului, cum ar fi Oceania, Egiptul, Scandinavia, Irlanda, Africa, la diverse epoci și în diferite stadii ale istoriei civilizației. Arca lui Noe este și ea o imagine ținînd de același fond de credințe, fiind însă această arcă investită și cu rolul de salvare a vieții în toate formele cunoscute la vremea aceea. *Cartea morților* egipteană ca și corpusul de legende al confreriilor chineze vorbesc de călătorii misterioase în corăbii conducînd către Cetatea Păcii sau ajungînd în ținutul Liniștii. Corabia ajută oamenilor să străbată zonele periculoase ale existenței, privită ca o primejdioasă aventură, ambarcațiunea fiind deci și simbolul adăpostului și al siguranței. În mistica creștină, străbaterea furtunilor pasiunilor este ușurată de biserică reprezentată ea însăși ca o corabie. Se știe că însăși con-

strucția materială a lăcașurilor de închinăciune occidentale este reproducerea inversată a corpului unui vas, termenul arhitectonic de „navă“ exprimînd exact acest lucru.

Bărci și corăbii năzdrăvane, de multe ori zburătoare, încărcate cu mirodenii și mărfuri fabuloase, servind la ademenirea eroilor, apar și în felurite basme ale multor popoare, inclusiv în cele ale românilor. Așa este cazul basmelor ținînd de ciclul „interzicerilor“, — în clasificarea lui Lazăr Șăineanu —, cum este basmul moldovenesc *Busuioc-Verde,* sau de ciclul „isprăvilor eroice“ ca basmul *Ileana Sînziana* în care eroina atrasă pe una din cele douăzeci de corăbii încărcate cu toate frumusețile lumii este răpită și dusă într-o lungă călătorie, sau de ciclul „fecioarei războinice“ ca basmul *Legenda rîndunelei* și ca multe altele, în care, esențial, corabia transportă spre alte tărîmuri, unele vrăjite, pe călătorii îmbarcați cu voie sau de nevoie.

Imagine și simbol a călătoriei, fie ea cea lumească, plină de neprevăzut, fie ea cea de pe urmă, barca sau corabia se leagă firește de apă și de drumurile fără pulbere ducînd către toate zările închipuirilor popoarelor.

În cultura populară românească imaginea bărcii sau a corăbiei ca atare apare rar, dar ideea călătoriei sufletelor pe apă este prezentă, locul bărcii fiind luat de mici obiecte plutitoare improvizate cărora li se dă drumul pe apă, în ideea de a ajunge pe lumea cealaltă spre ogoirea celor plecați pentru totdeauna. În satele Gorjului, la anume vreme a anului, puteau fi văzute plutind lin pe apa Jaleșului la vale, zeci de jumătăți de coji de dovleac galben, încărcate cu cîteva simbolice ofrande. Luminate fiecare de cîte o lumînare, ciudatele și minusculele ambarcațiuni pluteau în noaptea amintirilor din vremea Paștelui Blajinilor, ca o flotilă misterioasă împlinind astfel rituri coborînd în orizonturi ale mentalității omenești

cu mult mai vechi decît adaptările oficiale ale bisericii creștine. Erau acele coji de dovleac, uscate și galbene, de pe apa Jaleșului, substituiri modeste ale bărcilor și corăbiilor regale și faraonice de pe apele maiestuoase ale Nilului sau Gangelui, dar purtînd în umilința lor esența acelorași idei născute și transmise de sufletul oamenilor de pretutindeni în fața necunoscutului de după viață.

Reprezentări ale bărcii sau corăbiei sînt rare în arta populară românească, încărcătura solemnă a ritualurilor funerare interzicînd firește transpunerea imaginilor pe obiecte ținînd de viața cea de toate zilele, fie ea și din momentele festive. Poate totuși să apară, ici și colo, imagini ale corăbiei și în alte locuri din țară, dar de complexitatea și în același timp de exactitatea celor din Dobrogea nu credem să fie multe, cu excepția firește a imaginilor din contextul special al icoanelor și aici, numai pe cele ținînd de un anume text sau de o anume iconografie. În Dobrogea însă, și desigur nu întîmplător, imaginea corăbiei apare relativ frecvent pe țesături destinate împodobirii interioarelor. Am spus „nu întîmplător" nu numai pentru că este bucata de țară din nemijlocita apropiere a Mării Negre și a gurilor Dunării, deci din preajma marilor drumuri pe apă ale țării, ci și pentru că ni se pare că în Dobrogea imaginea se leagă mai mult de lumea orientală. Într-adevăr, atît pe piese decorative de interior cusute, cît și pe cele țesute, corăbiile reprezentate apar în forme ce țin de o viziune a cărei sorginte trebuie căutată în mările Levantului. Una dintre cele mai frumoase imagini este aceea a unei mirifice corăbii, cusută cu mătase verde, mov, albastră, roșie, încărcată cu pînze multicolore la prova și cu un chiparos la pupa (chiparosul este simbol funerar în lumea mediteraneană), cu un chioșc pe puntea centrală, chioșc din care răsare un miraculos copac flancat de două păsări, complexă imagine a arborelui vieții. Farmecul multicolor al acestei imagini se opune imaginii țesute de pe un alt ștergar, în care

liniile simple ale unui desen aproape hieratic înfățișează o corabie cu pînze susținute de două catarge. Să spunem, firește, că ambele imagini au fost văzute pe textile din interioare tătărăști din județul Constanța și să adăugăm că asemenea imagini nu au circulat înspre Moldova sau Muntenia, cu toate că o serie de alte elemente de origină orientală, cum ar fi olanele „turcești" în arhitectură, fesul în portul popular femeiesc, sau amintirea catargelor pentru vasele din Constantinopol transportate de plutașii de pe Bistrița, stăruie pînă azi.

Şarpe—dragon—balau:

În repertoriul ornamenticii populare şi medievale româneşti ca şi în folclorul românesc, trecerea de la motivul şarpelui la cel al balaurului este într-un fel indistinctă şi neprecizată, fiind vorba în fond de veşnica alternare a planurilor reale şi a celor fantastice aşa cum se proiectează ele în mentalitatea colectivă a poporului de-a lungul unor perioade care, după opinia unora, s-ar coborî pînă în zorile umanităţii cînd amintirea uriaşelor reptile preistorice era, într-un fel sau altul, vie. Fapt este că imaginea şarpelui ca şi aceea a făpturilor monstruoase de tipul dragonului — reptilă cu aripi şi cap de animal sau pasăre — este prezentă în toate marile culturi şi civilizaţii ale omenirii, din China pînă în Orientul Mijlociu şi Egipt, şi din Europa pînă în lumea indienilor americani. Balaurul zburător cu 99 de capete, cu 99 de picioare, scoţînd limbi de foc, este eroul negativ al atîtor basme şi povestiri, materializare fantastică a forţelor malefice, predestinat să fie învins de puterile binelui întruchipat în personajul ideal al cărui prototip în spaţiul românesc este Făt-Frumos.

Inutil şi imposibil să intrăm aici în hăţişul acestei vaste şi vechi problematici, vechi cît lumea. Scopul nostru este mult mai modest: să înfăţişăm chipurile sub care apar în arta populară românească imaginile şarpelui şi cele ale întruchipărilor fantastice de tipul balaurului. Vom observa de îndată că atît din punct de vedere plastic, cît şi din cel al motivaţiei etice, cele două categorii de reprezentări nu se suprapun, deşi se poate constata o subterană şi permanentă legătură între ele. Astfel imaginea şarpelui este pe de o parte redată extrem de simplu, pe vechi chiupuri dobrogene sau moldoveneşti

C-da 5814 coala 15

apărînd o simplă linie sinusoidă, destul de expresivă totuși ca să sugereze șarpele. După cum învîrtejarea corpului șarpelui în spirale sau S-uri poate să fi stat la originea motivului ce apare pe oale de Vîlcea, legat, este drept, și de simbolica solară. Dar la nivelul reprezentărilor populare sincretismul a operat profund și divers, încît definirea cu precizie a apartenenței la unul sau altul din grupele de ornamente este de multe ori imposibilă. Pe de altă parte, șarpele, dealtfel, ca și unele făpturi fantastice de tipul balaurului, are o încărcătură etică bivalentă, fiind de multe ori investit cu daruri protectoare și binefăcătoare, nu numaidecît, deci, ostil oamenilor. Îmi amintesc că într-un drum făcut acum douăzeci de ani în țara Lăpușului, am găsit pe prispa unei case vechi de bîrne imaginea unui șarpe de ceramică (oamenii locului îi spuneau „gîndac"), lung cam de 30 centimetri, frumos lucrat, pe care l-am și publicat la timpul său. Întrebînd pe stăpîn ce rost are șarpele acolo, am primit răspunsul limpede că ținea loc de șarpele casei, cel adevărat, viu, făptură binefăcătoare care nu se știe din ce pricină lipsea de cîtăva vreme.

Același rol protector am atribui și imaginilor șarpelui prezente pe multe porți țărănești din diferite regiuni ale țării, din Moldova, Muntenia și Oltenia, și în anume zone din Transilvania și Banat. Poate că și cunoscutul motiv al funiei împletite aflat pe porțile din Gorj sau din Maramureș, ca și brîiele groase înconjurînd bisericile de lemn să fie tot o imagine stilizată a șarpelui. Dealtfel pe o biserică de lemn din nordul Munteniei brîul se termina, la ambele extremități, cu capete de balaur. Firește, interpretarea poate fi ceva mai complexă, mai ales în cazul ulcioarelor de apă pe care șarpele, asociat cu broasca, este atît de frecvent. Poate fi vorba adică nu de însușirile binefăcătoare ale reptilei, ci de invocarea ei în scopul îmbunării și împăcării.

Iată frumoase exemplare vechi de chiupuri din Argeș pe pereții căruia foiesc mai mulți șerpi de dimensiuni diferite, unii dintre ei înconjurați de puncte ca și S-urile de pe ulciorul vîlcean. Geneza S-urilor abstracte poate fi văzută pe un ulcior de Oboga în care capetele

şerpilor sînt redate aproape realist, dar coada este perfect ordonat încolăcită, închipuind o spirală. Invocare a bunăvoinţei sau implorare a îndurării, oricare din cei doi poli ai atitudinii faţă de oameni a şarpelui poate fi la baza figurării imaginii sale pe ulcioarele de nuntă din Oltenia, încărcate aproape baroc cu un decor bogat în relief şi colorat în smalţuri galbene şi verzi. Întreaga această mitologie animalieră este încă necercetată în complexele sale implicaţii, aşa cum se reflectă în creaţia plastică populară. Spunem animalieră în genere, dat fiind că aceste ulcioare de nuntă de o structură complicată adună la un loc lei, păsări şi reptile.

Şarpele apare şi pe obiecte legate de viaţa pastorală a românilor. O categorie importantă este aceea a bîtelor ciobăneşti din Transilvania, Moldova şi Muntenia, pe care imaginea şarpelui este aproape nelipsită. După cum capete de şarpe apar şi pe tiparele de caş, din ţara Vrancei şi din Moldova în genere.

O serie de ustensile de fier, cum sînt suporturile de lemne pentru foc şi pirostriile de un gen aparte, sînt modelate tot în chip de şarpe. Imaginea dragonului sau a balaurului apare pe porţile ţărăneşti în Banat ca şi pe unele uşi împărăteşti din bisericile din Muntenia. De notat că în Banat, provincia românească în care se pare că balaurul are o prezenţă mai accentuată în epica populară, imaginea balaurului, chip fantastic, este mai frecventă decît în alte părţi ale ţării noastre. Uneori el apare într-un decor oarecum vegetalizat ca în ornamentul realizat în relief de tencuială din satul Racoviţa (Banat). Şi aici, ca şi pe porţile maramureşene, moldoveneşti sau olteneşti, şarpele apare în asociaţie cu arborele vieţii şi cu simbolurile solare, întărind astfel ideea laturii binefăcătoare şi protectoare a acestui străvechi tovarăş al omului, uneori bun, altădată rău.

MODERNITATEA ARTEI POPULARE

„Moduli" în sculptura țărănească românească

Există un univers al formelor sculpturale de lemn în arta populară din România, în care regăsim, la distanțe mari de spațiu și de timp, volume asemănătoare. Aproape în toate provinciile istorice românești, din Oltenia pînă în nordul Moldovei, și în Dobrogea și Muntenia pînă în Maramureș și Banat, iar înăuntrul acestora în numeroasele zone etnografice statornicite ca atare încă din evul mediu, cioplirea lemnului ascultă de anume reguli ce s-au impus de-a lungul unei practici milenare din generație în generație de meșteri sau pur și simplu de oameni trăind în mijlocul sau preajma marelui codru românesc. Practica cioplirii lemnului a ascultat firește în primul rînd de „regulile" zăcînd în însăși densitatea sau tăria diferitelor esențe, o tăietură și un unghi cerînd stejarul sau paltinul, și altele fiind acestea la brad sau molid. Uneltele, pe de altă parte, nu au fost prea diferite, de la un ținut la altul, gama lor restrînsă fiind aproape aceeași în toate ținuturile ; securea, barda, cuțitoaia, custurile și cuțitele, se făureau în ateliere din anume sate specializate, nu prea multe, aprovizionînd arii mai mari sau mai mici din întinsul pămîntului românesc, avînd de aceea cam aceleași caracteristici. Iar cu aceste unelte se ciopleau obiecte sau părți de obiecte, răspunzînd unor nevoi diversificate, de la aceea de a avea un adăpost și de a-și face alte unelte de muncă, pînă la mijloacele de transport și imaginile ținînd de chipul unei alte lumi, cea nevăzută. Toate acestea erau cuprinse într-o lungă listă dar împlineau funcțiile cerute de desfășurarea unei vieți puțin schimbate în curgerea timpului, o viață în care agricultura și păstoritul au fost coordonate fundamentale, organizînd într-un anume fel relațiile între oa-

meni, deci societatea, precum și pe acelea dintre oameni și mediul înconjurător. Cum au înțeles acești oameni, în speță români, să folosească bogăția de lemn pe care acest mediu, darnic la Carpați și Dunăre, îl oferea; și care a fost felul în care au utilizat ei uneltele simple pe care istoria și dezvoltarea forțelor de producție li le puneau la îndemînă, acestea sînt întrebări la care răspund tocmai acele volume alcătuind universul formelor sculpturale în lemn. În ele se străvede forța organizatoare a unei viziuni interioare și a unei concepții despre lume și obiectele ei și despre viață și rosturile ei, așa cum au fost ele închegate în forme specifice determinate de componentele inefabile ale sufletului românesc, condiționate desigur la rîndul lor de multitudinea factorilor constituind lumea sensibilă.

În spațiul și în istoria românească s-au cristalizat cu vremea anume forme de lemn cioplit sau sculptat, articulîndu-se aproape într-un sistem de volume în care se pot recunoaște laitmotive ce revin, în condițiile unei funcționalități determinante, de la „țară" românească la „țară", reîntîlnindu-le în șesuri, pe obiecte, la munte, în forme mereu aceleași și mereu altele, variația detaliilor constructive introducînd farmec nespus în unitatea dominantă a viziunii întregului. Am îndrăznit să numesc aceste forme mereu revenind „moduli", excluzînd orice idee de dimensiune sau „valoare absolută" matematică, ci gîndindu-mă mai mult la sensul de structură geometrică stabilă, intrînd în alcătuirea atîtor și atîtor „obiecte" de lemn, cunoscute și familiare celor ce străbat fără încetare nesfîrșita lume a artei populare românești. Nu este vorba de elemente „ultime" la care să se reducă aceste obiecte sau cu care să se construiască obiecte, ci, încă o dată, de volume mai mult sau mai puțin complexe, dar gîndite ca unități viabile în planul configurării materiale a construcțiilor și uneltelor, de la casă, biserici, acareturi, instalații tehnice țărănești, la unelte de tot felul, la cruci și troițe, în făptura cărora reîntîlnim acești „moduli" pe care îi recunoaștem cu permanent reînnoită bucurie, niciodată obsedanți pentru că sînt mereu altfel.

Nu s-a făcut pînă acum nici o listă și nici o categorisire a lor, de aceea în cele ce urmează încercăm pur și

simplu să înfățișăm cîțiva, dintre cei ce ni s-au impus atît ca forme unitar realizate, organice, cît și ca prezență semnificativă în ce privește frecvența. Ordinea prezentării lor nu este legată nici de simplitatea lor pe o eventuală scară a complexității sau evoluției și nici de vreun criteriu legat de cronologie sau distribuție spațială, subliniind prin aceasta tocmai configurarea lor oarecum autonomă și de sine stătătoare, dictată doar de rezolvarea unei probleme de mecanică statică sau dinamică. Îi vom numi cu nume atribuite de oamenii locurilor, sugerînd cîteodată similitudini de forme sau, dimpotrivă, precizînd funcția tehnică.

Iată „mărul", așa numit mai ales în Oltenia, formă primordială a capitelului dar și a bazei stîlpului de pe prispa caselor țărănești din întreaga țară. La origină este un cub rezultat din cvasi-segmentarea stîlpului cu secțiune patrată ; cubului i se rotunjesc colțurile sau i se teșesc muchiile, rezultînd, din hexaedrul inițial, octaedre sau decaedre, stadiul final fiind cel al unei sfere niciodată perfecte în condițiile tehnologiei țărănești, suficient de rotundă însă ca să-i fie atribuit numele de „măr". Ici sau colo, în vreun anume moment al etapelor dezvoltării stilistice, fețele nude ale volumelor astfel construite se îmbracă cu decor crestat, cel mai adesea în forma congruentă a rozetei, încărcată cîteodată cu reminiscențe ale cultului solar. Infinitatea de modalități constructive și decorative sub care apare „mărul" la stîlpii caselor țărănești ar merita, singură, un studiu. Uneori, în formele sofisticate, mărul se transformă în capitel purtînd cîteodată volute rustice, alteori în volume ciudate din familia tetraedrelor, numite atunci „lilieci", cu aceeași putere de asociere poetică a imaginației populare. Precis configurat este „pistornicul", o formă alcătuită din două trunchiuri de piramidă opunîndu-se unul altuia prin bazele lor mici și despărțite (sau unite) printr-o bară orizontală. Tratat deseori într-un volum aplatizat, pistornicul străbate și în anume interpretări ale mărului ca un fel de schemă a acestuia. Unul din exemplarele monumentale este cel de la o casă din ținutul Năsăudului, dar forma se regăsește mai ales în domeniul vast al crucilor

și troițelor, ca și într-o serie de mobile secundare ale interiorului țărănesc, cum ar fi polițele și cuierele. Ca și ceilalți moduli, pistornicul apare și pe țesături, frecvența lui fiind mare mai ales la scoarțe unde alcătuiește un fel de „inimă“ a numeroase motive.

Mărul se sprijină sau se termină, depinde de poziția sa în compunerea stîlpului, — sus sau jos — pe un trunchi de piramidă de asemenea cu colțuri rotunjite și margini teșite, numit tot oltenește „pară“ printr-o asimilare formală poate forțată și în orice caz mult prea legată de sugestia formelor naturale. Trunchiul de piramidă putînd fi socotit și ca jumătate din octaedrul trunchiat, celebrul modul al *Coloanei fără sfîrșit* este începutul și sfîrșitul aproape nelipsit al stîlpilor de prispă și atotprezent în crucile și troițele românești.

„Mărul“ și „para“, folosind termenii unei geometrii populare derivîndu-și numele volumelor din asemănări, dacă nu cumva ne găsim în fața unei sorginți ontologice (ipoteză seducătoare dar aproape sau sigur romanțioasă), constituie capetele, inferioare și superioare ale „fusului“, corpul propriu-zis al stîlpului, cilindric, paralelipipedic, un alt modul esențial al universului sculptural țărănesc românesc. Formele cilindrice ale fusului stîlpilor prispei au uneori un galb grațios, linia depărtîndu-se de ax la mijlocul volumului sau la partea de jos a acestuia, în acest din urmă caz stîlpul prispei copiind forma clasică a fusului de tors, unealtă omniprezentă în viața țărănească.

Fusul stîlpilor este uneori crestat într-un zigzag continuu, puternic reliefat, numindu-se, ușor glumeț, „scara mîții“, în acord cu aplecarea spre ironie a țăranului român, caracteristică am socoti esențială a concepției sale despre viață. Această „scară a mîții“ de pe stîlpi este doar transpunerea predominant decorativă a unui alt modul important al sculpturii țărănești românești : „creasta“. Am regăsit-o pe cele mai diverse obiecte, continuînd un inspirat și neașteptat dialog între funcțional și decorativ, cu treceri surprinzătoare. Primordială a fost nevoia de a crea din lemn o formă destinată să zdrobească, să macine, să mărunțească, să

prefacă în fărîme, contrară deci suprafeței drepte, calme, linse. Așa s-a născut „creasta grapei“, din uriași colți triunghiulari de lemn; așa s-a ivit „creasta răvarului“, unealtă de frămîntat cașul la stînă; dar tot așa s-a născut și „creasta măruntă“ a întinzătorului, unealtă casnică destinată nu să mărunțească ci, dimpotrivă, să netezească, pînza spălată (în fond să „nimicească“ sau să „micească“ pliurile și încrețiturile, pînă să le facă atît de mărunte, încît să rezulte o suprafață linsă); țesăturile groase ale cergilor mițoase și ale țolurilor sînt bătute la piuă ale cărei uriașe ciocane sau maiuri au și ele „creste“, tocmai ca să apuce și să întoarcă țesătura. Și oriunde este nevoie să se nască o suprafață care să poată fi prinsă sau apucată de ceva se naște „creasta“, așa cum se naște și la închizătorile de lemn ale vechilor case. Trecerea în plan decorativ pur se întîmplă la consolele caselor și bisericilor de lemn.

Creasta se dezvoltă într-un singur plan, dar prin rotirea și totodată translația ei în sensul urcării în spirală pe verticală se naște „șurubul“, un modul complex servind tehnologic la dezvoltarea unei forțe apreciabile prin „înșurubare“, firesc fiind de aceea să-l întîlnim la teascurile de ulei și de vin. Un început de „înșurubare“ transformată însă în motiv decorativ pur îl constituie așa-numitul stîlp „șerpuit“, în care striurile nu prea adînci aleargă aproape vertical spre deosebire de cele adînci ale șurubului de teasc care tind să se apropie de orizontală. Să amintim că unul din efectele de magie vizuală ale *Coloanei fără sfîrșit*, privită din anume unghiuri, este tocmai iluzia perfectă a unei creste, sau pentru un ochi obișnuit să compună, imaginea crestelor unui șurub.

Modulii înfățișați pînă acum sînt ciopliți într-o bucată de lemn ce poate fi străbătută de un ax în linie dreaptă. Există însă și moduli în care un asemenea ax ar trece doar printr-unul sau cele două capete ale obiectului, mijlocul constituindu-se excentric. Este vorba de piesele de lemn cu curbură rezultată din cioplire, între care clasică este „obada“ folosită la roți, dar și la construirea ghizdurilor fîntînilor de lemn,

precum și la contrafișele din care se compun arcadele. Acestea din urmă au un grad de curbură diferit în diversele zone etnografice.

Un alt modul în care axul nu ar străbate întreaga masă este „găvanul" multiplicat la proporții reduse în nenumăratele exemplare de linguri și la proporții ample în uriașele linguri de stînă. Din aceeași familie face parte și ciutura morilor de apă, una din cele mai frumoase piese de lemn cioplit. Corpul ciuturei este și el un soi de găvan foarte mare, de forma unei imense migdale, secționată în patru de-a lungul.

Ultima categorie de moduli cioplitți ar fi formată din obiectele de secțiune circulară, scobite adînc, între care căucul este piesa tipică, dar căruia i se adaugă seria întreagă de vase de lemn mai mult sau mai puțin evazate de la piuele de zdrobit grîul sau sarea, la străchinile de diferite mărimi, pînă la crinta mare de stînă, admirabilă formă sculptată.

Fiecare din formele cioplite amintite incorporează gîndirea funcțională a unui șir lung de generații de țărani și meșteri ai pămîntului românesc, încoronată de fiecare dată cu suprema înțelepciune a lucrului frumos făcut, născînd deci și o viziune sculpturală adaptată nevoilor vieții. Într-o asemenea lume a viețuit și acel mare meșter român care a cioplit și el Creste, Fuse, Mere, Găvane și Stîlpi, nu pentru că s-ar fi inspirat din cele multe țărănești, ci pentru că, ridicîndu-le în orizontul înalt al creației artistice universale, a păstrat experiența de gîndire și îndemnare genială a neștiuților săi înaintași trăind pe același pămînt.

Obiecte sculpturale țărănești românești în opera lui Brâncuși

Acum exact 60 de ani, Brâncuși cioplea primii trunchi de arbori, creînd primele capodopere în lemn, ce vor purta în lume, sublimate de geniul unui sculptor, formele născute pe pămîntul României de-a lungul unei istorii mai mult decît bi-milenare. În acel colț al țării noastre, Oltenia, coordonatele geografiei și ale istoriei au modelat într-un chip aparte forțele creatoare ale poporului român, prilejuind apariția unei gîndiri artistice de o vigoare și originalitate impresionante, prezente în toate domeniile artei populare oltenești de la balade la muzică și dans, de la scoarțe și ceramică la costum, de la arhitectură la sculptură, mai ales în sculptura lemnului. Forme, culori, ritm, se îngemănează fericit pe acest pămînt străvechi dintre Dunăre și Carpați în care zac îngropate mărturiile unei strălucite arte neolitice și din epoca bronzului, — figurinele de la Cîrna și ceramica de la Vădastra —, pe care dacii și geții l-au stăpînit de la Drobeta și Pelendava la Buridava, și pe unde oștile romane ale lui Traian au pătruns în regatul lui Burebista și Decebal, trecînd Dunărea pe podul lui Apolodor din Damasc, punînd temeliile neamului și sufletului românesc. Un suflet în ale cărui plăsmuiri sălășluiesc dintru aceste începuturi istorice claritatea și măsura latină alături de fervoarea imaginației și a lirismului autohton, împletite și răsucite în mii de fire ascunse, ce în două mii de ani aveau să ducă și să se regăsească uimitor de adevărat în opera lui Brâncuși.

A plecat, cum spun gorjenii, „în lumea albă“, în 1904, încărcat cu zestrea sculpturii clasice învățate la București și pe care o va mai practica o vreme și la Paris, pînă cînd va izbuti să regîndească și să recreeze

reperele unei alte viziuni sculpturale, aceea a sculpturii moderne, după vorbele prietenului său Henri Rousseau le Douanier : „Eh bien, tu as transformé l'antique en moderne". Uriașă transformare, marcînd o etapă nouă în istoria sculpturii universale, la ale cărei începuturi atîția dintre comentatorii din primele decenii ale secolului al XX-lea văzuseră reflexe ale unor arte exotice, printre ele și a celei negre.

Cum se va putea trece, și totuși atîta vreme s-a trecut, peste determinările de neînlăturat ale faptului de a se fi născut într-un ținut în care cioplirea lemnului este o îndeletnicire am spune generală, în care fiecare bărbat, pornind la lucrul cîmpului sau ducînd animalele la pădure, pleca cu securea pe braț ? Dragostea lui Brâncuși pentru ceea ce se cheamă „cioplirea directă", socotită de el ca fiind „calea spre adevărata sculptură", era născută pe acele plaiuri gorjenești continuînd ancestrala experiență a meșterilor cioplitori și nu numai a „meșterilor", ci a oricărui țăran ce trebuia să-și facă tălpi de casă, grinzi pentru pivnițe, scocuri de moară, ciuturi de mori și maie de pive, punți peste ape, „țepe" pentru acoperișuri, cozi pentru furci, butucuri pentru roți, loitre pentru căruțe, și atîtea și atîtea alte lucruri alcătuind la un loc splendida constelație a unei adevărate „civilizații a lemnului". El venea dintr-o lume în care meșterii știau ce curbură trebuie să aibă fierul și lemnul bărzii ca să poată ciopli drept stîlpii prispelor, o lume în care cioplitorii tăiau „din ochi" cu securea grea, legănînd-o, grinzi de cîte zece și doisprezece metri lungime pentru „fruntarul" casei, fără să marcheze linia dreaptă și fără să se abată totuși de la ea nici cu un centimetru. De mici, ca băieți de zece ani și mai mult, oamenii Gorjului știau să mînuiască aceste unelte și pe lîngă ele și toporișca mică, avînd coadă lungă și subțire, anume făcută pentru „dărîmarea" copacilor, prim exercițiu al tăierilor de lemn, făcut sus pe trunchiul înalt al stejarilor tineri, tăind ramuri și frunziș pentru vite. Însoțiți de-a lungul vieții de sculele acestea, meșterii le mînuiau cu neasemuită îndemînare și, mai mult, cu imensă plăcere

și bucurie, cu o bucurie pornită din aceleași rădăcini ce sălășluiau și în Brâncuși și pe care, pe alt plan, cel al esențializării obiectelor, se străduia să o redea oamenilor. De aici nesfîrșita adăstare a lui Brâncuși în preajma operelor sale, cioplirea și apoi finisarea migăloasă, transpusă operelor în metal, în neîntrerupta polisare a bronzurilor. Cunoscînd și trăind voluptatea tăierii și cioplirii lemnului, Brâncuși înțelegea și vedea fibrele trunchiurilor de stejar pe care le lucra. În acest sens trebuie înțeleasă și acea notație referitoare la arta neagră, făcută odată de el: „numai africanii și românii știu să cioplească lemnul", adică numai cei ce trăiesc în preajma lui și care îi știu viața. Un sculptor și critic de artă american, Sidney Geist, putea de aceea să scrie, cu atîta dreptate: „Lemnul e medium-ul naturii sale cele mai profunde; e materialul *Coloanei fără sfîrșit*, între toate, cea mai românească dintre operele sale; lemnul e materialul în fața căruia se descoperă singurul sentimentalism artistic al lui Brâncuși: farmecul bătrînelor bîrne este, pentru el, irezistibil. Brâncuși îndrăgea scoarța îmbătrînită a acestor trunchiuri, care fără îndoială, răspundeau cu frumusețe daltei sale"[1].

Trecînd prin învățătura academistă și clasicizantă a Belle Artelor epocii de la sfîrșitul veacului trecut, Brâncuși pleca la Paris cu o zestre a datelor sculpturii pe care cîtăva vreme o va mai continua și acolo, ca apoi să se reîntoarcă, poate și cu nostalgia solului natal, la datele primordiale ale cioplirii lemnului și să înceapă în 1915 și 1916 să sculpteze primele sale opere de lemn: *Fiul risipitor*, *Cariatidele*, *Vrăjitoarea*, ultima din ele dintr-un butuc de arțar cu două ramuri, ca în 1917 să continue cu *Himera* și *Adam*, iar în 1918 cu formele dintîi ale *Coloanei fără sfîrșit* în lemn. Amintirea obiectelor ce îl înconjurau acasă este statornică, revăzîndu-le mereu în preajmă-i cu ochii minții: în 1918 ciopleşte la Paris patru căuce, gorjenești și olte-

[1] Sidney Geist, *Brâncuși, un studiu asupra sculpturii*, București, 1973, traducere de Andrei Brezeanu, p. 152.



nești și ele. Forța sa creatoare proiectează aceste căuce ce le va fi văzut în copilărie și tinerețe pe crolata vetrei, în spațiul cultural universal, „numind unul *Cupa lui Socrate,* prin analogie cu oratoriul de cameră inspirat din *Dialogurile* lui Platon : *Socrate,* la care lucra Erik Satie"[2] făcîndu-ne să întrevedem orizontul larg pe care îl îmbrățișa spiritul său.

Viziunea forțelor românești, primordială în creația brâncușiană și extraordinara îndemînare tehnică transformată în bucurie creatoare răsfrîntă asupra întregii lumi, — „vă dăruiesc bucurie curată" —, se împletesc și fac parte dintr-un mod românesc de gîndire și înțelegere a fenomenului artistic. Formele „raționalizate" ale operelor lui Brâncuși, despuierea acestora de orice însemne decorative, rămînînd să vorbească ele singure, închid imensa poezie a gîndirii umane trecînd dincolo de formele naturii, dar și stăpînirea, economisirea deopotrivă a puterilor meșterului și a materialului. Este vorba de o „economie artistică" în sensul obținerii a tot ce poate da lemnul sau piatra, fără să pierzi nimic în zadar, trăsătură caracteristică artei populare românești în diferitele ei domenii, de la croirea fără pierderi de material a cămășilor și sumanelor, pînă la turnarea picătură cu picătură a cositorului în tiparele de piatră sau pe fluierele de lemn din Pădureni. O „economie" în care trunchiul de copac este silit să dea tot ce poate, dar această „silință" a fost premersă de întruchiparea mentală a formei ce poate naște din trunchi eliminînd orice efort inutil, orice risipă de puteri și de lemn : „În cazul lui Brâncuși avem sentimentul unui simț de economie perfect echilibrat, al unui rezultat cu exactitate proporționat efortului depus. Ceea ce a fost investit în lucrare iese integral la iveală în opera finală ; nu există sentimentul trudei irosite sau inutile, invizibile, sau, chipurile, magice"[3].

[2] Barbu Brezianu *Opera lui Constantin Brâncuși în România,* București, 1974, p. 24.

[3] Sidney Geist, *op. cit.,* p. 14.

Raționalitatea creației brâncușiene se vădește și în ceea ce se cheamă „măsura“ inerentă operelor sale, născută din acea fericită proporționare care prezidează și creația arhitectonică și sculpturală țărănească românească, monumentalitatea unora (operelor lui Brâncuși) și altora (operelor de artă populară) reieșind nu din dimensiunile lor, ci din raporturile dintre volume.

În genere, *Coloana fără sfîrșit* este exemplul cel mai des citat cînd este vorba de a se atribui operelor lui Brâncuși o ascendență țărănească românească, împrejurare ce duce la o evidentă sărăcire a înțelegerii profunde a sculpturilor sale. Nu este locul să facem aici o prezentare generală a posibilelor rădăcini împlîntate în solul fertil al artei plastice populare românești ; ne vom mărgini să amintim doar că într-o perioadă scurtă a carierei sale de artist și anume între anii 1915 și 1920, cînd amintirea solului natal, acoperindu-l ca un val nostalgic în depărtatul Paris, s-a materializat într-o serie de sculpturi în lemn, el a cioplit patru lucrări cărora le găsim tot atîtea corespondențe în patru elemente arhitectonice, esențiale casei oltenești prin funcțiile lor constructiv-decorative.

Prima dintre ele este cunoscuta *Coloană* (203,20 cm)[4], pe care nu o înțelegem ca o copie a unui stîlp de casă oltenesc și nici ca o „supradimensionare“ a acestuia (nici nu există un stîlp de absolut aceeași formă), ci ca pe o invenție brâncușiană pornind de la un modul, construit de el, și care, în anume variante, poate fi recunoscut ca parte componentă a stîlpilor de casă românești.

A doua este *Cariatida* (1915), cioplită în două variante (228,60 cm ; 167,64 cm)[5]; structura formelor geometrice inclusiv proporțiile acestora, funcția ideală și simplele lineamente decorative ne fac să ne gîndim la așa-numita „undrea“ gorjenească, stîlp angajat în peretele de lemn al fațadei caselor din acel ținut. Pentru cei ce cunosc acest element atît de caracteristic al arhitecturii populare din nordul Olteniei, și aproape numai

[4] Geist, *Brâncuși*, New York, 1968.
[5] *Idem.*

acolo, partea de sus a *Cariatidelor* este o reproducere am spune fidelă a rusticului capitel al „undrelelor" oltenești, evocînd suprapunerea grinzilor de lemn și sugerînd deci funcția constructivă a acestei piese. Mergînd mai departe cu examinarea atentă a *Cariatidelor*, vom observa că prima dintre ele este cioplită evident mai îngrijit pe trei laturi, spatele rămînînd aproape nelucrat, trăsătură caracteristică a tehnicii folosite la cioplirea undrelelor.

Stîlpul prispei oltenești și stîlpul angajat („undreaua") sînt legate în Gorj printr-o grindă cioplită arcuit numită „cal" datorită acestei arcuiri și terminației sale în cap de cal stilizat. Între formele brâncușiene există și acest al treilea element, în stare aproape genuină, în sensul că este una dintre cele mai ne-elaborate forme, atît cît poate fi „ne-elaborare" la Brâncuși. Această formă nu face parte dintre sculpturi, ci dintre piedestale, fiind folosită ca atare probabil mai tîrziu (1926)[6] la unul din *Peștii de bronz*. Modificarea notabilă este aceea a poziției: „calul" gorjenesc este orizontal, cel brâncușian are o poziție verticală. Partea de sus a acestuia din urmă este asemănătoare cu capetele grinzilor de la unele biserici oltenești, transilvănene și moldovenești, fiind o formă stilizată a capului de cal, așa cum se întîlnește și la fîntînile zise „cu cai" din nordul Olteniei precum și la intrările caselor de stejar pe jumătate îngropate din sudul Olteniei.

A patra lucrare este, poate părea surprinzător, *Regele Regilor* (1920), după cum se știe una dintre cele mai mari sculpturi ale lui Brâncuși (299,72 cm)[7]. Prin varietatea neașteptată a volumelor crescînd pe verticală și, mai ales, prin terminația superioară, asemănarea cu formele și structura „țepelor" oltenești sau a „boldurilor" moldovenești (stîlpi cioplíți, înalți pînă la 1,50 m, plasați cu rosturi fundamental constructive la capetele coamei acoperișurilor vechi de șindrilă) este izbitoare. Tot așa, volumele compunînd *Regele Regilor*,

[6] *Idem.*
[7] *Idem.*

alcătuiesc o suită des întîlnită în sculptura funcțională sau decorativă țărănească din România : cubul cu marginile rotunjite de la baza operei brâncușiene este „mărul" stîlpilor românești ; „șurubul" este cel cioplit la teascurile din vin sau ulei de nucă ; crestele sînt cele ale maiurilor de la piuă ; bulbul și floarea-coroană de sus seamănă cu terminația „țepelor" țărănești numită „piciorul caprei".

Evocarea acestor exemple nu a fost făcută cu intenția de a identifica sau de a indica „surse de inspirație" și nici de a demonstra vreo „influență", situîndu-ne din acest punct de vedere pe aceeași poziție cu Sidney Geist care nu s-a gîndit niciodată să includă între influențele stabilite a fi fost exercitate asupra lui Brâncuși și una românească. Și bine a făcut pentru că de așa ceva nu se poate vorbi la Brâncuși, opera lui fiind românească în atîtea din aspectele ei fundamentale, începînd cu concepția și terminînd cu tehnica.

Dincolo de asemănarea formelor și dincolo de extraordinara îndemînare de mînuire a securii și a bărzii, spiritul operelor lui Brâncuși mărturisește apartenența la modul de gîndire și de înțelegere a frumosului în arta populară românească : o economie de mijloace artistice dusă pînă la economia de material (din blocurile uriașe din care a cioplit pilaștrii și lintoul *Porții Sărutului,* Brâncuși a cioplit și două ciclopice bănci cu spătar) ; dragostea lui Brâncuși pentru „cioplirea directă" apreciată de el ca fiind „calea spre adevărata sculptură" este născută din aceeași ancestrală experiență a meșterilor cioplitori români ; simțul proporțiilor și al măsurii domină întreaga operă a lui Brâncuși, monumentalitatea atîtora dintre sculpturile sale rezidînd nu în dimensiunea lor (spunea Brâncuși odată : „măsurile sînt cuprinse în sinea lucrurilor. Acestea pot urca pînă la ceruri și coborî pînă la pămînt, fără ca prin aceasta să-și schimbe dimensiunea"), ci în proporționarea lor, așa cum aidoma se întîmplă în arhitectura țărănească românească ; în sfîrșit, în opera lui Brâncuși există reluări, există repetiții, ca și în arta populară românească, dar ca și în această artă de străveche tradiție repetiția

este mereu reînnoită, nefiind niciodată vorba despre un lucru identic cu sine însuşi ; de aici naşte impresia fundamentală de unitate în varietate, comune operei lui Brâncuşi şi creaţiei plastice ţărăneşti româneşti.

Raţională şi luminoasă, impregnată de un optimism funciar marcat de accente ironice, opera lui Brâncuşi se înscrie în concepţia despre lume şi viaţă a poporului român, pe care a exprimat-o artistic în forme moderne, adresîndu-se umanităţii şi făcîndu-se înţeles de aceasta.

Țărănesc, medieval, modern în sculptura în lemn românească

În toamna anului 1972 au fost organizate la București cîteva expoziții reprezentative de artă plastică românească modernă, cu prilejul celui de al VII-lea Congres internațional de estetică. Vizitate de numeroși specialiști străini, între care unii de faimă mondială, și de un public foarte larg, aceste expoziții au stîrnit un mare interes datorită, poate în primul rînd, sculpturii românești moderne. O expoziție ca cea de la sala Amfora, organizată atunci sub egida revistei *Arta* va rămîne memorabilă, tocmai prin programul ei foarte modern și totuși integrat în străvechea tradiție românească de prelucrare a lemnului. O serie de străluciți sculptori în lemn ca Ionescu-Călinești, George Apostu, Ion Vlasiu, Mircea Spătaru, Vida Geza, dintre care unii au fost prezenți și la „Cibinium '73", demonstrează că apariția lui Brâncuși, acum mai bine de jumătate de veac, pe firmamentul artei universale, nu a fost nici întîmplătoare și nici singulară. Ea reprezenta doar proiectarea în panteonul artei mondiale a unei îndelungi conviețuiri a poporului român cu acea realitate fundamentală a istoriei românești, codrul, marea și inepuizabila sursă a unei adevărate civilizații românești a lemnului, materie primă nobilă din care s-au făurit pe acest pămînt de-a lungul mileniilor unelte, recipiente, porți, fîntîni, case și biserici, însemnînd nu numai rezolvări tehnice a unor nevoi de viață, ci și opere de artă sculpturală și ambientală. Fundamentarea în tradiție a sculpturii moderne românești de lemn apare, așadar, ca avîndu-și izvorul în ceea ce se cheamă „modernismul" artei populare românești. Adevăr ce poate părea oarecum străin locuitorilor acestei țări, obiș-

nuiți să lucreze zi de zi cu aceste opere de artă ca simple unelte și să trăiască în mijlocul lor, dar recunoscut ca atare de atîția dintre vizitatorii străini, nu puțini dintre ei avînd revelația lui chiar în cuprinsul acelui admirabil așezămînt muzeistic care este Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului, cum a fost cazul cu William Liebermann, directorul Muzeului de artă modernă din New York, sau cu Werner Hoffmann, directorul Muzeului de artă modernă din Viena, care după o vizită făcută la Sibiu spunea acum cîțiva ani: „Muzeul tehnicii populare este o dovadă de înaltă capacitate de selecție, este un act de știință și artă în același timp, pentru că instrumentele tehnicii populare sînt ele însele opere de artă".

Pentru oricine privește operele cele mai recente de sculptură modernă românească în lemn, înrudirea cu marile obiecte cioplite din patrimoniul „utilitar" țărănesc apare evidentă. Nu este însă vorba doar de o imitație și am putea spune nici de o inspirație directă, ci de curgerea unor fenomene paralele ca viziune, deși îndepărtate în timp și pornind de la finalități diferite. Paralelismul este cel între structurile instrumentale ale tehnologiei străvechi țărănești și cursul contemporan al înțelegerii sincretice a tehnologiei și esteticii manifestat azi cu tărie în arta mondială. Nu se putea ca artiști plini de talent cum sînt cei pomeniți mai sus și alături de care se manifestă în același sens numeroși alții, nu se putea, spunem, ca acești artiști români ai sfîrșitului de secol 20 să nu vadă și mai ales să nu înțeleagă mesajul transmis de veacuri și ajuns pînă în zilele noastre de toate acele splendide construcții sculpturale care sînt marile obiecte instrumentale ale tehnologiei țăranului român. Inutilele mecanisme constructiviste ca și obiectele statice ale sculptorilor români moderni, cu toată transfigurarea metaforică a titulaturilor, ne trimit nemijlocit în lumea instalațiilor tehnice țărănești, la enormele șuruburi din lemn de păr sălbatic ale teascurilor de vin sau de ulei, la „oalele" destinate unei lumi uriașești alcătuind recipientele scobite într-un trunchi din pivele țărănești, sau la atîtea alte întruchi-

pări. Este adevărat însă că și aceste piese, ce par la prima vedere pur tehnice, sînt și ele pornite într-un fel pe drumul artei, întîlnirea făcîndu-se la mijlocul drumului, pentru că așa cum aspectul „tehnologic“ se străvede în operele sculptorilor, tot așa virtuțile estetice transpar în cele ale meșterilor țărani făuritori de unelte. Se întîmplă adică cu obiectele utilitare țărănești ceea ce de mult observase un spirit subtil ca cel al lui Heard Read: „Întotdeauna, într-un anumit moment din evoluția formei utilitare, utilitatea este depășită. Forma este perfecționată de dragul ei însăși sau de dragul unei funcțiuni care nu mai este strict utilitară“ (în *Originile formei în artă)*. Gîndiți-vă la furcile de tors românești, la căucele oltenești, maramureșene sau din Pădurenii Hunedoarei, la ciuturele morilor de apă din Oltenia și Banat, la mojarele mici sau mari pentru zdrobit nucile, grîul sau sarea, și veți înțelege limpede observația lui Herbert Read. Încărcarea cu „frumusețe“ este însă periculoasă și nu de puține ori se întîmplă în arta populară a altor popoare și uneori și într-a noastră, ca împodobirea să atîrne greu, să devină barocă, tinzînd la covîrșirea purității formei. Dar în cele mai multe cazuri, în arta populară românească aceasta nu se întîmplă, conferindu-i acea clasicitate constînd din măsură și armonie, însușiri recunoscute și care, prin concizia și sintetismul soluțiilor, au atras gîndirea și ochiul sculptorilor români moderni.

În titlul însemnărilor noastre figurează un triptic de termeni: țărănesc, medieval, modern. Nu se poate să nu observăm că există o convergență de viziune, de modalitate a expresiei artistice între primul și al treilea termen, — între țărănesc și modern —, și că nu există de asemenea convergență între termenul median — medieval — și ceilalți doi. Splendida, fără îndoială, sculptură decorativă medievală românească, reprezentată mai ales prin prea-împodobitele tîmple de biserici, între care unele sînt capodopere, ține evident de un alt mod de înțelegere a frumosului. Forma nu se mai vede și nu joacă decît rolul unui imens suport pe care se desfășoară un univers de imagini vegetale și animaliere,

la prima vedere haotic și îngrămădit, în realitate compus într-o ordonanță riguroasă, disparentă însă sub profunzimea aproape foșnitoare și viermuitoare de atîta lume organică. Pînă și acele piese de lemn cu funcții practice precise, ca tronurile și scaunele episcopale, stranele, au formele acoperite și excedate de abundența decorului. Virtuozitatea extremă cu care sînt sculptate panourile de lemn, ambiționînd să reproducă nesfîrșita vitalitate a naturii, colosală operă a divinității, migăleala ciopliturilor minuscule și colorate, apropie stilistic vorbind aceste opere de lemn de broderia medievală în fir și mătase, coerența viziunii artistice fiind din acest punct de vedere remarcabilă. Alăturînd acestora și celelalte arte medievale, argintăria, miniatura de carte sau legătura, trebuie să observăm despărțirea ce se produce între arta țărănească crescută pe fundalul unor tradiții de simplitate și geometrism și cea medievală coborînd pe firul vremii înspre universuri decorative de descendență cărturărească, implicînd contacte cu lumea Orientului creștin dar și a celui avîndu-și centre de iradiație în tradiția persană colportată firește pe numeroase căi și fuzionînd cu expresiile artistice ale altor arii de cultură.

În timp însă ce sculptura țărănească constituie încă o direcție vie, trăind în forme amendate firește de trecerea vremii și de necesitățile schimbate ale vieții, sculptura medievală de sorginte cărturărească se află în fază tîrzie de extincție, cu toată dăinuirea, și azi încă, a cîtorva centre și a cîtorva meșteri trudind la menținerea unei arte apuse. Să mai amintim că în cuprinsul artei medievale există totuși și manifestări legate de viziunea țărănească a sculpturii, anume decorul acelor lăcașuri de închinăciune construite din lemn și ale căror stîlpi, grinzi, arcade, brîe, detalii ale ancadramentului ușilor și ferestrelor se leagă nemijlocit de arta meșterilor țărani.

Țărănesc, medieval, modern, iată forme și modalități de expresie ale artei lemnului la români, enunțate desigur schematic în cadrul de față și a căror complexitate se poate judeca după simplul fapt al existenței ramurii țărănești în contextul artei medievale. Trecerile de la una la alta din direcțiile enunțate sînt multiple, dar esența și

faptul fundamental al orientării sculpturii moderne românești în lemn către formele puternice, clare ale sculpturii țărănești înseamnă în fond opțiunea pentru vitalitatea unei tradiții multimilenare, străveche și modernă în același timp.

Studiile de pînă acum au fost făcute oarecum pe felii, relațiile de convergență sau de opoziție, în fond relațiile dialectice între direcțiile sculpturii în lemn românești, urmează a fi făcute în viitor, deschizînd perspective noi înțelegerii complexe a fenomenului artistic românesc în domeniul acesta atît de legat de mediul de viață al poporului român. Să nu uităm că străbătînd, în timp, istoria românilor și, în spațiu, pămînturile românești, oricînd și peste tot, ne întîmpină o prezență statornică, severă și ocrotitoare, grandioasă și melancolică, binefăcătoare în timp de pace, întunecată la vreme de război : pădurea românească. Istoria, etnografia, filozofia culturii românești, nu au utilizat încă toate sursele și argumentele legate de această mare și complexă realitate, pădurea, codrul, care veacuri la rînd, dacă nu milenii a fost fundalul măreț al frămîntărilor și realizărilor poporului român. În istoria și în legenda neamului nostru stăruie, după cum dovedește toponimia, amintirea acelor codri străbuni, dăinuind, unii din ei, pînă azi : codrii Fălciului, Tigheciului și Orheiului la răsărit, codrii Vlăsiei și Deliormanului la miazăzi, codrii Silvaniei la apus. Ca un uriaș inel protector, codrii aceștia au fost pavăza noastră primă. Pînă și numirile de Kara Vlahia dat Țării Românești, Kara Bogdania dat Moldovei, și însăși denumirea de Transilvania, își au rădăcinile în aceeași imagine a unor țări apărate de umbra codrului de nepătruns, numit de popor „pădure întreagă“, „pădure merie“, „pădure surdă“, „pădure nebună“, „pădure cumplită“, mare rezervă strategică a poporului român de pretutindeni. În această pădure își are sorgintea civilizația românească a lemnului, aici s-a născut arta cioplirii lemnului, țărănească și medievală în secolii trecuți, modernă în zilele noastre.



Artă și natură

Parcurgînd sălile cu stucaturi alb-nostalgice de la Galeria Nouă adăpostind ultima expoziție din seria celor gîndite a fi axate pe o temă revelatoare (vezi în trecut *Artă și energie)*, impresia dominantă era aceea a bogăției extraordinare de viziuni și modalități de expresie cu care artiștii plastici români răspundeau în acel moment, — aprilie-mai 1976 —, temei propuse : *Artă și natură*. Vastitatea temei îngăduia firește subsumarea a nenumărate alte sub-teme, organizatorii înșiși alegînd cinci din ele : Natura ca reprezentare, Omul ca natură, Natura ca simbol, Acțiuni în natură, Sentimentul naturii, selecția fiind evident arbitrară dar nu mai puțin necesară în încercarea de a ordona cele cîteva sute de opere semnate de 105 pictori, sculptori, graficieni și artiști decoratori, din toate generațiile. A fost de fapt o expoziție-eseu, o tentativă de a opera o secțiune în orizontul 1976 al artei românești cu referire la reperul fundamental al conceptului de Natură, investigînd modalitățile de integrare bivalentă : natura în artă și arta în natură, și, implicit, înțelegerea funcției sociale a artei. De la peisajele lui Catargi, Ciucurencu, Baba, Eleutheriade sau Nedel, la cele ale lui Gabrea, Muntenescu, Cîlția, Horea Mihai sau Octav Grigorescu, natura se înfățișa privitorului în imensa gamă posibilă a ipostazelor vizibilului și invizibilului, sugerînd realitatea necuprinsă a infinitului. La prima vedere, derutantă, expoziția se desfășura aproape frenetic, imagine vie a artei românești contemporane, cu culmile și văile ei, dar mai ales cu întinse platouri ale calmului și ale măsurii proprii poporului nostru, lumi-

nate de un cer al optimismului și al încrederii în viață, colorate de surîsul ironic atît de al nostru.

Cam la începutul secolului nostru Peisajul acoperea aproape în întregime Sentimentul naturii, în estetica și teoria artei a vremii, lui, peisajului, fiindu-i dedicate argumentări și contra-argumentări putînd părea azi, la distanță de cîteva decenii doar, cel puțin surprinzătoare. Să amintim astfel că esteticieni interesați pe atunci, ca Péladan, „se arătau de-a dreptul ostili primilor impresioniști" și că „persistau să socotească peisajul ca un gen inferior", iar cel ce lua apărarea peisajului și din care am citat, Fr. Paulhan, scriind *L'Esthétique du Paysage* (1913) în care un capitol relua faimoasa formulă a lui Amiel, „Un paysage et un état de l'âme", cita totuși între creatorii de „lumi", pictori ca Chintreuil, Pointelin, Lebourg, pe care doar foarte amănunțite istorii ale artei franceze i-au mai reținut. Arta ca imitație a naturii a fost o idee ce trăia încă puternic la începutul secolului nostru, găsindu-și cîteodată justificarea în invocarea experienței „științifice" a timpului : „Toate operele de artă, toate ficțiunile estetice se întemeiază pe principiul imitației în sensul său cel mai absolut" (Sergi, *La psychologie physiologique)*, reluat de Fierens-Gevaert în al său *Essai sur l'art contemporain* (1903) : „Principiul fundamental al plăcerii estetice, — fie că această plăcere este de cel mai înalt rang, acela al creației artistice, fie că rămîne o simplă plăcere pasivă —, este principiul imitației" — Teoretizării mai vechi stau la baza acestor concepții curente încă în prima treime a secolului nostru, un celebru tratat de estetică, cel al lui Th. Jouffroy, ținut în prima jumătate a secolului al XIX-lea și publicat la 1875 *(Cours d'Esthétique)* afirmînd : „Imitația nu se poate întîlni decît în operele de artă : ea este proprie producțiilor de artă care reproduc lucrurile din natură". Era firesc de aceea ca înțelegerea artei ca reproducere a naturii să determine o analiză aproape paralelă a „sentimentului naturii" și a naturii însăși, așa cum făcea A. Dauzat în *Le sentiment de la nature et son expression artistique* (1914), lucrare de estetică, stabilind principalele tipuri de pei-

saje : cîmpia, marea, muntele, pădurea, analizînd în raport cu fiecare impresiile, senzațiile și reacțiile, sentimentele.

Nu este de mirare că o idee cu rădăcini atît de adînci și ramificate să trăiască și azi, nu de puține ori publicul mai mult sau mai puțin avizat căutînd „asemănări", emițînd în temeiul acestui criteriu judecăți ce firește nu pot fi de valoare, și pierzînd în felul acesta prilejul de a contempla opera de artă ca atare. Aceasta îi apare ca fiind doar „informativă" și „instructivă", emoția artistică neinteresînd și dispărînd din cîmpul atenției acestui public.

Arta și Natura în interconexiunea lor intimă, arta creînd o a doua natură incorporabilă primei, iar natura generînd continuu forme noi, fac într-un fel parte din aceeași nesfîrșită și proteică experiență vizuală a omului, acesta apărînd ca element unificator, și ordonator prin raționalitatea sa. El descoperă și redescoperă natura, încearcă să-i surprindă formele născînde sau cele ce încet, încet se dezvăluie, uneori anticipînd, genial, descoperirile științei. Universul mare și universul mic închid o infinitate de posibilități de structurare a curentelor de forțe și de materie, pe care imaginația creatoare a artistului le poate prefigura într-un fel sau altul cu condiția trăirii profunde și a cunoașterii intense. De aici diversitatea viziunilor artiștilor prezenți în expoziția de la Galeria Nouă, pe care critica noastră ar fi putut-o analiza cu folos întru definirea structurilor moderne și a stilurilor artei românești contemporane, subliniindu-i acesteia funcția socială, imperativ al formării conștiinței omului nou, inclusiv a conștiinței estetice.

Permanențe ale artei românești

Acum cîțiva ani a putut fi contemplată la Muzeul Satului din București una din cele mai semnificative expoziții de pictură românească modernă. Era la început de vară, în iunie. Grupul de pictori pe care cu cîteva seri înainte îl văzusem lucrînd cu fervoare la așezarea scoarțelor moldovenești și oltenești, a icoanelor pe sticlă și a străchinilor, s-a strîns apoi sub bolta de miresme a teilor din incinta muzeului și pînă sub căderea înserării și-a mărturisit gîndurile despre artă și credința în menirea înaltă a acesteia. Fapta și cuvîntul lor s-au constituit într-un splendid buchet oferit cu gingășie dar și cu fermitate acelor „oameni buni", drepți și puternici, cuviincioși și mîndri care formează lumea satului românesc. O lume către care artiștii români de o sută de ani și mai bine încoace, pînă azi, s-au îndreptat cu neclintită încredere, cu patos, dovadă fiind șiragul impresionant al chipurilor de țărani români ce se perindă în expoziție, văzuți de Nicolae Grigorescu, de Ressu, de Ștefan Dimitrescu, de Ghiață, de Corneliu Baba, de Brăduț Covaliu, de Doru Bucur. „Țărani și țărănci la arat", la „dezghiocatul porumbului", nedezlipiți de truda pămîntului pe care trăiesc, iată un subiect mare și generos al picturii românești moderne. Altul, îngemănat, este al casei, obiectul de artă maxim creat de țăranul român și resimțit ca atare de atîția dintre pictorii români începînd cu Grigorescu *(Casă la Agapia)* și Andreescu *(Casă în livadă)*, continuînd cu Pallady și Petrașcu și terminînd cu Horia Bernea *(Curte)*, topit firește în peisajul înțeles atît de profund și atît de limpede exprimat ca o „stare a sufletului" cum dra-

matic l-a transfigurat Ţuculescu. O temă particulară a peisajului îmi pare a fi drumul — „Drum la Agapia“ de Catargi — calea, înțelese poate și ca simbol al trecerii definitive cum va fi privit Luchian „Poteca spre cimitir“, temă deseori prezentă în arta noastră și căreia, odată, i se va putea dedica o expoziție.

Este evident pentru orice privitor că generația de azi a pictorilor noștri, pînă la cei mai tineri — și sînt mulți în expoziție — își are rădăcinile implîntate în solul bogat, în seva creatoare a artei acestui pămînt. Deliberat au pus artiștii alături de pînzele lor țesături din Moldova, Maramureș și Oltenia, picturi pe sticlă din Transilvania, picturi pe lemn din Muntenia, străchini din Bucovina, ii brodate din Vrancea și Muscel, cojoace din Vîlcea, laolaltă oferind ochilor supremul rafinament coloristic al artei populare românești. Ar fi naiv să spunem însă că alăturarea picturii moderne de faptele artei populare ar sugera posibile „influențe“ sau „inspirații“.

Nu despre aceasta este vorba, deși am fi poate tentați să observăm că minuția imensului *Zid al iubirii* al lui Eugen Tăutu redă, la altă scară și în alt registru cromatic, migala broderiei de pe mîneca unei ii de Argeș sau că încîntătoarea viziune a satului din *Hudeștii* lui Florin Niculiu este întemeiată pe aceeași fragmentare a imaginilor aruncate pe suprafața sticlei pictate din cutare centru al țării Făgărașului sau al țării Bîrsei activ în secolul al XIX-lea. Realitatea este alta: tablourile pictorilor moderni nu au pornit să se nască din contemplarea programatică a artei populare, ci ele se regăsesc firesc în produsele acesteia. Nu despre mimetism modernizant este vorba și nici despre o reflectare a unei lumi „exotice“, așa cum s-a întîmplat în bună parte din arta Occidentului de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și prima jumătate a celui de al XX-lea, ci despre o profundă consonanță, despre experiența unei aceleași „trăiri“, despre înzestrarea am spune organică, cu un același senzoriu, conducînd la percepția identică a lumii. Numai așa putem înțelege persistența și trecerea peste ani și vreme a tonurilor tandre de

lila și mov din scoarțele moldovenești și oltenești expuse, din *Florile* de la panoul oval de lemn al lui Nicolae Grigorescu și cele din *Grădina suspendată* a lui Ion Gheorghiu. În același fel văd născută superba armonie a griurilor din acea suită impresionantă, cu știință deplină construită pe unul din pereții sălii din expoziție, reunind *Compoziția* lui Pavel Codiță, *Sonoritățile aeriene* ale lui Ion Sălișteanu, *Calmul de alburi II* al lui Virgil Almășanu, *Compoziția* lui Mihai Rusu, *Pictura* lui Mihai Horea, *Dublul Apex* al lui Horea Bernea. Înclinațiile temperamentale diverse, stilurile atît de personale marcînd varietatea unor opere ca *Fluturii* lui Ion Pacea, *Caii Soarelui* lui Iacob Gheorghe, *Grădina* lui Iacob Lazăr, *Merele roșii* ale lui Vasile Varga, *Inscripția* lui Virgil Preda, *Peisajul* lui Viorel Mărginean, *Exuberanța primăverii* a lui Octav Grigorescu, *Urban XII* a lui Marin Gherasim, pot sugera, fie și ca enumerare, imensa deschidere a artei românești contemporane, stînd sub semnul unei particulare întrepătrunderi între spiritualitatea unei strălucite tradiții și posibilitățile unei proteice modernități. În operele atît de diverse, expuse la Muzeul Satului, formînd un vast evantai al clasicului triptic românesc, — arta populară, arta medievală, arta modernă — regăsim cu emoție și cu liniște totodată trăsăturile fundamentale ale spiritului și culturii românești : raționalitate și rigoare geometrică, elanul aspirațiilor și lirismul sentimentelor. Este o fericită alcătuire, fundament trainic al măsurii și echilibrului caracterizînd toate manifestările de viață și de artă ale poporului român. De aceea consideram acea expoziție dintr-un început de vară de la Muzeul Satului ca pe o treaptă nouă, de folos istoricilor culturii și filozofilor culturii întru definirea fenomenului românesc.

Arta „comparată" la Rîmnicu Vîlcea

Nu din întîmplare și nici numai din dorința inițiatorilor, ci dintr-o lungă determinare istorică a succesiunii faptelor de cultură, cele două „momente" de pînă acum ale unei viziuni „comparatiste" de artă românească s-au desfășurat la Suceava și la Rîmnicu Vîlcea, nobile cetăți de scaun ale culturii și artei vechi românești, amîndouă sprijinite de Carpați, una în Moldova, cealaltă în Țara Românească, amîndouă ducînd, azi, mai departe, în forme moderne, tradițiile strălucite ale locului. Artă „comparată" este, firește, o formulă, în cazul celor două momente, probabil neconcordînd cu definițiile sau disocierile proprii unei direcții de cercetare atît de pretențioase și unei metode de amplă articulare cum este comparatismul în literatură mai ales. Ea, formula, acoperă doar mijlocul prin care cei ce au gîndit cele două expoziții au năzuit și au izbutit să ilustreze și să demonstreze mai degrabă „convergența" sau „integrarea" artelor plastice românești vechi și moderne, „culte" și populare întru definirea unei spiritualități unice și inconfundabile, cea a românilor, spiritualitate exprimată în forme și culori, în proporții și ritmuri, ducînd la o anume înțelegere a lumii și a omului, răzbătînd prin vreme pînă la noi, întocmai cum înfățișa expoziția de la Rîmnicu Vîlcea intitulată „Secole de continuitate în arta românească". Deschisă la mijlocul lunii mai 1980 în ambianța aparte a clădirii Muzeului județean de artă, expoziția a reunit o selecție de opere reprezentative pentru diferite epoci ale artei românești, înmănuncheate în structuri sugestive prin subtila intuire a corespondențelor de către artistul de mare sensibilitate și de originală expresie care este Paul Gherasim.

Operele au fost grupate în opt contexte succesive urmînd desfășurarea spațială a încăperilor, nu prea mari, avînd poate dezavantajul înșiruirii lineare dar și avantajul unei semiînchideri înlesnind expuneri concentrate dedicate unei idei, unei teme. Imaginea ancestrală a păstorului întrupînd și pe cea a înaintemergătorului roman, evocată aici în inima țărilor medievale românești ale lui Farcaș — traducînd, pentru uzul oamenilor lui Bela al IV-lea la 1247, în ungurește antroponimul slav Vîlc, ce traducea la rîndul lui latinescul și de atunci românescul Lupu, ce va continua numele dacic al sălbăticiunii totem și stindard, de unde și numele Vîlcii, ținut izolat și greu accesibil pînă tîrziu în vremurile moderne — constituia prin sculptura ascetică a lui Vasile Gorduz axul vertical al sălii celei mari, proiectîndu-se pe *Cupola* hieratică a lui Paul Gherasim, dominînd din adîncimea absidei, alături de majestuoase icoane, chiupuri mari de pămînt ars și stîlpi brâncușieni luați de la casele din Slătioara Vîlcii, înălțate înainte de nașterea gorjanului. În aceeași vastă și deschisă încăpere străluceau *Merele*, multe, ale lui Horia Bernea, *Păstorii* lui Camil Ressu, porniți la drum așa cum și azi coboară spre bălțile Dunării îmbrăcați în bitușți ciobanii de la Vaideeni și Băbeni, iar într-o nișă, prețioasă și discretă, formele rafinate ale ceramicii lui Flaviu Dragomir. Într-un spațiu adiacent consacrat „scrierii“, un manuscris îngălbenit străjuia un text „scris“ de Ion Bitzan, lîngă care un pomelnic naiv înflorit amintea viitorimii, în cirilice, numele monahiilor Melania, Minodora, prin grija unei neștiute Smarande. Se trecea mai departe într-un iatac retras în care era vorba despre „Loc“ așa cum l-a definit în cercul său tăiat de două diagonale Sorin Dumitrescu, în fața căruia stăruiau nemișcate perechea de „Urme“ de tălpi subțiri de metal ale lui Doru Covrig înălțate pe scunde postamente de lemn evocînd vechile „încălțări“ feminine orientale. O fascinantă alternare de pictură modernă și de piese de costum vîlcene, consunînd în cromatica de evanescente tonalități dar și în felul de „punere“ a culorii în mărunte pete sau puncte așa cum se vede la cămășile de Muiereasca sau de Oteșani și ca, subtil și, firește, neștiut

ecou, la o pînză a lui Mihai Horea, sau ca în zăvelcile cu fir de Vîlcea răspunzînd somptuozității cupolei în cupola de aur de mare noblețe a lui Marin Gherasim, formează centrul de greutate al unei săli în care este sugerată sau, mai mult, aproape refăcută cu mijloacele artei, viața și cultura populară de străveche tradiție a locurilor acestea de pe văile Otăsăului, Luncavățului, Oltețului, Bistriței. Un întreg trecut retrăiește în preajma lăzii lungi cu rozete solare și cu imagini de panduri, ce va fi fost nu o ladă de zestre (are cam 1,80 m), ci o ladă în care se vor fi cărat flintele lungi pe drumurile ascunse de sub munte, oprindu-se carul și caii călăreților la „pimnițele" de pe dealurile cu vii ale căror prispe și foișoare aveau stîlpi ciopliți anume cu „limbă" sau „popic" de care în fugă se lega frîul ; aici sînt și șubele albe ale călăreților la fel cu cele ale ctitorilor zugrăviți pe pereții tencuiți ai micilor biserici de lemn ridicate de moșnenimea înstărită a Olteniei și ulcioarele și străchinile de Vlădești și de Hurez, lîngă care atît de bine șade pictura lui Ion Grigore, a lui Ressu și Ghiață, a Georgetei Năpăruș, atît de diverse și vorbind totuși același limbaj, superb prin desen și culoare, înțeles de orice inimă și minte românească, pentru că pornește și ajunge la aceeași matrice spirituală. Natura și geometricul se întrețes ; Florile pictate de Pallady, Țuculescu, Alin Gheorghiu recompun universuri de simțire diferite reîntîlnindu-se, deloc surprinzător, în scoarța oltenească cu lumea ei de flori uneori nevăzute în lumea aceasta, dar și în tapiseria nostalgică a lui Mimi Podeanu. Rigoarea structurilor geometrice din țesăturile vîlcene desenate în albastru, alb și fir de aur sau argint, stăpînește, la un alt orizont al conceperii frumosului modern, desigur, în pictura lui Marin Gherasim, Sevastre, Nicogosian și Mihai Horea, revenind în tapiseria Ilenei Teodorini Dan, dar și în masivul, impresionantul *Semn* al lui Napoleon Tiron, încărcat de aducerile aminte ale unei străvechi civilizații a lemnului, implicînd cultul arborilor odată cu neasemuitul meșteșug al celor ce șiruri de generații au mînuit securea și barda, cu forță, precizie și grație, așa cum de atîtea ori am văzut cioplind meșterii din Bărbătești, Păușești sau Urșani. Ultima sală, la ca-

C-da 5814 coala 17

pătul atîtor vămi ale trecerii prin lume a sufletului românesc, propune ochiului și meditației accente grave, sacerdotale, ale perceperii spațiului așa cum îl înțeleg românii, rotund, organic și totuși păstrînd o deschidere spre ceea ce este și se continuă, o speranță legînd trecutul de viitorul perpetuu. Volumul unei oale reconstituite de arheologi după semnul de milenii în straturile istoriei pămîntului nostru se regăsește, în afara oricărei intenții, dar intim implicat în aceeași viziune a volumului redat bidimensional în pictura lui Cristian Paraschiv ; o poartă de aur a lui Marin Gherasim urcînd către începuturile cretane sau poate către cele ale cetăților eline ale Pontului Euxin stă alături de fereastra enigmatică, medievală, cioplită în lemn de Buculei, veghind prin fanta ei asupra lumii, așa cum sculptura lui Ovidiu Maitec pare desprinsă din incintele ascunse în codrii întunecați ai strămoșilor, pavăza de totdeauna a românilor.

În întregul ei, expoziția se constituie, prin forța și finețea totodată a alăturărilor ce ne apar neașteptate, într-o afirmare a acelui „specific național" atît de greu de definit altfel decît prin cuprinderea totală, integratoare, a valorilor plastice din trecut, de foarte de demult, și de azi. În picturile, în sculpturile, în țesăturile, în ceramica, expuse la Rîmnicu Vîlcea se răsfrînge caleidoscopic și unitar spiritul românesc. O asemenea expoziție, construită cu talent, inteligență și cultură, este cel mai bun „argument" al unității și continuității poporului român, a puterii sale creatoare și a vocii sale distincte în arta universală.

Ceramica lui Flaviu Dragomir

Mai potrivit ar fi fost ca titlul acestor rînduri să fie CERAMICA FLAVIU DRAGOMIR sau, simplu, FLAVIU DRAGOMIR, înțelegînd prin aceasta că este vorba de o *anume* ceramică, așa cum multe obiecte de artă sînt denumite cu numele creatorului lor folosit ca substantiv comun, spunîndu-se, de pildă, „un vas Gallet". Creațiile lui Flaviu Dragomir, nu multe la număr, cîteva zeci, poartă pecetea unică a gîndirii și simțirii sale, marca de o profundă puritate și rigoare morală înainte de toate. Ele se constituie prin stringența concepției, prin austeritatea decorului, într-un adevărat „stil" redus la opera unui singur artist. Concentrarea mijloacelor de expresie este atît de mare, încît văzînd vasele sale într-o grupare de tipul colecțiilor unui muzeu, de pildă, poți fi tentat să le cauți o epocă și să le atribui unei „culturi" sau „civilizații" istorice. Perfect definite ca formă, exprimînd o funcționalitate îndelung gîndită, ceramicile Flaviu Dragomir reprezintă una dintre cele mai impresionante sinteze moderne ale artei pămîntului modelat și ars, artă cu o istorie multimilenară pe pămîntul românesc. Văzîndu-le, primul gînd aleargă, într-adevăr, spre epoci îndepărtate, către care se va fi îndreptat însuși artistul în procesul inițial al gîndirii sale artistice, neoprindu-se însă la aparența formală, ci reușind să pătrundă, să retrăiască, să gîndească în contextul unui bogat univers spiritual limitat de condiții tehnologice uimitor de restrînse. Bogăția de sentiment și de meditație conținute în formele extrem de simple ale lui Flaviu Dragomir sînt aceleași, la alt timp istoric și la alte posibilități tehnice, cu cele ale ceramicii de Cucuteni și ale olăriei negre populare românești, aceasta

fiind explicația „istoricității" operei sale. Imensa „trudă" artistică și tehnică incorporată în vasele sale dau măsura nu numai a ceea ce aș fi înclinat să spun că este mai mult decît talent, ci și a înțelegerii nobile pe care el o dădea muncii și vieții, contopindu-le pe ambele în aceeași fervoare ascetică în năzuința lui către frumosul absolut, întîmplîndu-se în cazul lui ca acest frumos să fie întrupat în vase de pămînt ars.

Opera sa este formată din vase unicat, este o operă „categorică" în care fiecare vas reprezintă un prototip ce poate fi multiplicat dar care conține, în același timp, nenumărate posibilități de dezvoltare și de interpretare, pe care le simțim ca atare, dar pe care, cu certitudine știm că nu le putea însufleți decît singura ființă a artistului plecat. În acest sens ele sînt, firește, irepetabile și neimitabile, așa cum nici o copie de muzeu nu poate să ne dea emoția și grandoarea unui vas de Cucuteni.

Formele sale, în general mici, au monumentalitatea și gravitatea unor structuri arhaice, însușiri păstrate și explicit comunicate în cele cîteva (cinci sau șase) vase de dimensiuni mari (circa 1,70 m) aflate pe malul mării la Costinești, în care gîndirea sa creatoare a aflat noi posibilități de dezvoltare a unor modele celebre, cum ar fi amfora, de pildă. Marele secret al lui Flaviu Dragomir a fost tocmai acela de a conferi sau de a transpune arhaicul în tiparele sensibilității moderne, reunind, de fapt, prin genială intuiție aplicată la o uriașă muncă, vechiul și noul, în opere ce pot trăi oriunde, în trecut și azi. Austerității formelor i se alătură coloritul redus la esență exprimînd aceeași aplecare către rafinată sobrietate.

Cîteva din talerele plate au centrul ocupat de imagini desenate în cîteva trăsături esențiale. Între acestea, autoportretul lui are ceva din hieratismul mozaicurilor sau frescelor bizantine, exprimînd ideea ascezei închinată frumosului, așa cum a practicat-o Flaviu Dragomir în operă și în viața-i prea scurtă prin care a trecut învăluit în esența impalpabilă, atît de rară și pentru care, de aceea, a și imaginat și construit recipiente numite de el „Vase pentru păstrat candoare".

Mimi Podeanu

Este greu să cuprinzi în cîteva rînduri şi în puţine cuvinte lumea tapiseriilor lui Mimi Podeanu, tumultul vieţii ce răzbate din aceste splendide imagini, întreţeseri de lînuri colorate şi de fîşii de suflet. Sînt aici momentele mari ale neamului, aşezînd viaţa într-o viziune picturală de mare originalitate, vorbind sintetic despre curgerea mileniilor în Carpaţi, la Dunăre şi la Marea Neagră, ca în acele monumentale *Trecut arheologic* şi *Cuptor ceramic,* înţelese ca o creştere nesfîrşită, arborescentă, dinspre orizonturile neolitice, daco-getice, eline şi romane, către cele ale evului mediu românesc, simbolurile arborelui vieţii, ale semnelor solare, ale cavalerului danubian, prezidînd desfăşurarea imensei istorii a teritoriului românesc. Aplecarea către trecutul enigmatic, ascuns sub brazde şi movile, ieşit pe neaşteptate la lumina zilei şi trăind o neaşteptată aventură, a născut şi *Tezaurul de la Pietroasa* descoperit în măgurile apropiate de locurile copilăriei artistei şi atrăgînd-o cu misterul cavalcadei migratorilor din mileniul „întunecat". *Fila de album* se desprinde din trecutul voievodal, domniţa oferind trandafirul vieţii şi al frumuseţii coborînd cu delicateţe din imaginile atîtor ctitorii purtînd ecourile strălucirii bizantine. Din această istorie patetică a neamului nu lipseşte nici transfigurarea artistică, de o mare nobleţe, a durerilor şi sîngelui de la *1907, I,* înfăţişate în tulburătoarea imagine a vîlvătăilor uriaşului incendiu întinzîndu-se pe cîmpiile române, ochii de halucinantă expresie a ţăranilor jertfiţi, urcînd printre negurile fumului conacelor aprinse, ca apoi, în *1907, II,* să domnească pacea eternă, dar de pe alt tărîm, străjuit de imensele corole ale crucilor picta-

te de la Pietrișul de pe malurile Olteţului, din jos de Vîlcea, monumente cioplite în lemn de stejar și purtînd în lumina și coloritul lor înțelegerea totală a vieții și a morții în dreapta înțelepciune a poporului român.

Istoria românilor se întrețese în opera lui Mimi Podeanu cu natura generoasă a pămîntului românesc, simțită în toată subjugătoarea ei frumusețe dar colorată cu o mereu stăruitoare tristețe. Fragmentele de grădini, de ziduri, însingurate de plecări, neașteptate plecări, de toamne îndelungi răsunînd nostalgic în vegetația frîntă, în păsările ce așteaptă, sînt printre acele peisaje ale artei românești ce ne fac să înțelegem cu limpezime acea definire a peisajului ca „stare de suflet". O stare de suflet, cea a lui Mimi Podeanu, și-a pus neștearsa amprentă pe seria „Grădinilor" părăginite, sălbăticite, pe *Salcia putrezită* din lumea deltei, pe *Cuibul părăsit,* pe *Zidul* tăcut acoperit cu caprifoi, pe *Zidul cu vița* ruginită de brumele toamnelor ce trec și vin. Iarna, peisajului și a sufletelor, se instalează albă și stăpînitoare, cu irizări trandafirii și albăstrui, și peste lumea ce ar trebui să fie voioasă, a copilăriei, ca în *Copii cu sorcova, I* și *II,* magica depărtare a anilor de demult prefigurînd, parcă, printre țurțuri și flori de gheață, cețurile mișcătoare ale viitorului.

În tapiseriile artistei natura prinde a se preface după aceleași legi străvechi ce intră în alcătuirea scoarțelor țărănești, frunza, ramul, arborele, fiind ele însele și altceva în același timp, vibrînd și sunînd parcă în tonuri neauzite. Vremea se oprește și ea sau se întoarce către începuturi, ființele părînd a fi descinse din aceeași lume a unei mitologii populare românești în care soarele era o roată de car, lunecînd auriu pe o mare verde-albastră.

Grădinile lui Mimi Podeanu, *Grădină sălbăticită, Grădină sub zăpadă,* sînt marcate de aura tristeții năpădind o vegetație învinsă. Crengile firave se apleacă sub poveri imateriale, ce par a fi mai mult ale lacrimilor picurînd din zăpada topită, decît a frigului instaurînd neantul. Frunzele se lungesc și ele părînd a plînge, desprinse de pe ramuri, căzînd în albul-gălbui al lin-

ţoliului aşternut implacabil. Cîte un mic fruct ca un punct brun se pierde plutind în vasta dezintegrare a materiei vegetale. *Grădina sub zăpadă* (1974) e un peisaj înţeles ca stare de spirit, e un sentiment covîrşitor, am spune aproape un presentiment. Liniile de forţă ale desenului tapiseriei sînt încovoiate înspre pămînt, curbate, frînte. Dimpotrivă, în *Grădină sălbăticită* tristeţea se instaurează ca urmare a frîngerii ordinei de dinainte, e paragina în care tulpinile florilor cresc şi se îndreaptă în toate părţile, lăsînd corolele să plutească, singure, rupte, neştiute, ca nişte aştri pierduţi, printre care zboară dezorientată cîte o albină. E în această tapiserie şi un fel de frenezie a vieţii ieşită de sub zăgazurile ordonatoare, purtînd în însăşi această irumpere semnul trecerii ultimului prag.

Cufundarea în orizontul mitic şi în lumea basmelor populare româneşti a fost pentru Mimi Podeanu o constantă a viziunii sale artistice. *Măştile figurate* pe o tapiserie din 1965 sînt plasate într-un univers fantastic în care grimasele alcătuirilor privesc din altă lume, cu ochi inegali şi asimetrici, cu nasuri urieşeşti, către un popor de dănţuitoare cu mijloc zvelt şi rochii-clopot, ademenind ca nişte sirene telurice. Măştile, păpuşile-femei sînt legate într-un inextricabil joc de frînghii subţiri ce se termină, logic pentru acest univers, cu rudimente de mîini sau picioare, servind ca suporturi himericelor fiinţe. O lume a imaginaţiei populare depăşind realul văzut dar integrîndu-se în cel al fabulaţiei fără de margini.

În schimb în *Teatru popular*, tapiseria freamătă de viaţa văzută prin ochii copilăriei uimite în faţa spectacolului inegalabil al marilor bîlciuri, unde în mijlocul aromelor fruste ale roadelor pămîntului şi a zgomotelor amestecate de roţi duruind, de potcoave sunînd, de gîtlejuri strigînd, tronează scenele improvizate pe platformele căruţelor şi harabalelor ţărăneşti. În deschiderile trapezoidale, dreptunghiulare şi triunghiulare ale cîrpelor colorate închipuind cortine, eroii unei lumi antonpaneşti evoluează ghiduş sau melodramatic. Popa în antereu şi cu ochelari îşi dispută coliva, un fel de oştean cu chivără declamă eroic, tineri amorezi ca în Romeo şi Ju-

lieta la Mizil, alaiuri de domnițe cu coroane, personaje costumate ca izorii, dracul însuși, toți și toate se agită, vorbesc, strigă, cîntă, în versuri pipărate, oferind un uluitor spectacol simultan. Ritmul vivace al tapiseriei se naște din compunerea suprafețelor variate ca forme, din florile părînd enorme și de aceea ireale, aruncate ici și colo, din vaste detalii „scenografice", unduind ca unda apei sau construind piscuri de munți plutind în nouri. Este viața.

O altă tapiserie de mari dimensiuni reunește în șiruri ordonate imagini ce se descifrează pe îndelete : semne ale unor vieți care au fost. Dar semne luate din repertoriul monumentelor ce aproape nu pot fi numite funerare din sudul Olteniei. Segmente de cerc tăiate de două, trei raze, arce, panouri purtînd o lume de ființe hieratice cu brațele ridicate, alternînd cu flori-sori, avînd în centru o schematică Cină de taină întinsă la ospățul ritual al unui uriaș pește-masă. Fantezie imagistică puternică, rigoare a construcției aproape geometrice, colorit grav, intens, în tonuri saturate, indicînd registrul solemn al tărîmului de dincolo. Este moartea.

O viață și o moarte însă înțelese în spiritul unificator al artei populare românești în care totul își răspunde, se compensează, în numele unui clasicism senin, măsurat, afirmativ.

Lirismul fundamental al operei lui Mimi Podeanu este exprimat în limbajul limpede al unei arte milenare, născută și crescută pe meleagurile românești, recunoscînd în lucrările artistei florile stilizate ale Olteniei, culorile Buzăului. De aici luminozitatea tonurilor, alăturarea armonioasă a culorilor, topite, cu măiestrie, într-un fundal împletit din nesfîrșite griuri și albastruri, de tonuri de verde și vînăt, de roșuri calde, de alburi, mai ales de alburi. Compozițiile, savant echilibrate, se înscriu în aceeași tradiție a respectării unei anume libertăți ordonate, izvorîtă din neîngrădirea originară a țesăturlor țărănești, vîrstele lăicerelor, cîmpul scoarțelor vechi putîndu-se continua la infinit, păstrînd și perpetuînd posibilitatea desfășurării fără sfîrșit a imaginilor și a gîndului. Iată de ce, cineva venind de dincolo de

fruntariile țării ne poate citi sufletul, contemplînd tapiseriile lui Mimi Podeanu, artistă potențînd valorile plastice naționale cu înțelegerea universalului.

Hrănindu-se din arhaica spiritualitate românească, Mimi Podeanu a înfățișat-o însă cu mijloacele și într-o viziune modernă, utilizînd un cromatism rafinat. Florile oltenești, natura „românească", sînt tratate pictural dar neuitînd că uleiul e înlocuit de lînă și pensula de războiul de țesut. Tapiseriile lui Mimi Podeanu se înscriu printre reușitele de seamă ale artelor decorative moderne românești. Imaginile și culorile ei cîntă, supremă izbîndă putînd sta alături de vechile scoarțe țărănești, despre care Vasile Voiculescu spunea undeva: „Scoarța este, dacă s-ar putea spune, un cîntec de lînă, un cîntec colorat".

Marea lecție a femeii române, muncind și țesînd la război, este cea căreia i s-a închinat Mimi Podeanu și nu găsesc încheiere mai potrivită decît rîndurile scrise de artistă ca suprem omagiu: „Cînd cu felurite prilejuri se-ntîmplă să cîștig atenția unui public... mă trezesc deodată cu gîndul pe Valea Buzăului, căutînd adăpost în șura vreunei gospodării de-acum 100 de ani, lîngă femeia care țese acolo, prinsă de grijile zilnice pentru fînul nestrîns la timp și pe care-l amenință ploaia, pentru vitele neadăpostite, pentru copiii neastîmpărați ademeniți pe undeva de bucuriile gîrlei. Atît de mare în simplitatea ei, artist născut și nu făcut, îi salut cu umilință apariția și cu sufletul lucind de lumina acestei stele pornesc mai departe la drum, dorind, cu mocnita aprindere a sufletului meu, ca măcar vreunul din lucrurile pe care le fac să se prindă în lanțul neîntrerupt al valorilor acestui pămînt".

Îi putem spune și azi, încă o dată, lui Mimi Podeanu că opera ei este prinsă în lanțul neîntrerupt și strălucit al creațiilor de seamă figurînd în istoria artei românești.

Lena Constante

Expoziția Lenei Constante, ieșită din comun, — deși artista a mai expus în tehnică asemănătoare —, a suscitat un interes remarcabil în rîndurile publicului larg, amatorilor de artă din țară și străinătate, artiștilor plastici, criticilor de artă, etnografilor. Cronici entuziaste ca cea a lui Paul Anghel *(România liberă)*, temperate ca cea a lui Radu Bogdan *(România literară)*, au fost de acord să confere artistei merite incontestabile atît în orizontul înalt al viziunii creatoare, cît și în cel fundamental al tehnicii. O tehnică folosind o „materie primă“ extrem de prețioasă, convertibilă ea însăși în aur pur : broderii de pe mînecile și piepții cămășilor femeiești din ținutul Pădurenilor, acel arhaic colț al pămîntului românesc din sud-vestul Transilvaniei rămas pînă azi martor necorupt al uneia din cele mai strălucite civilizații țărănești din Europa. Apropierea Lenei Constante de izvoarele acestei civilizații nu este nouă și nu poate fi pusă nici pe seama actualei mode folclorizante, necum legată de ideea unei lesnicioase împliniri artistice. Acum patruzeci de ani ea studiase în cadrul echipelor monografice ale școlii sociologice de la București cusăturile și broderiile din Transilvania și îmi amintesc că într-unul din numerele revistei *Sociologie românească* (1935) publicase ceva despre măiestria unei „sușițe“ (cojocăreasă, pe nume Varvara Cușe, din Șanț-Năsăud). Răspunderea, ca și riscurile, unui artist întrebuințînd ca „materie primă“ o altă operă de artă sînt imense nu numai în planul etico-social, ci și, mai ales, în cel estetic. Supra-aglomerarea procedeelor tehnice, suprapunerea concepțiilor diferite, pot ușor conduce la eșec. Lena

Constante l-a evitat, reușind să mențină discernabile valorile ambelor creații, cea arhaică, anonimă și populară, și cea proprie, personală, cultă. Ca în formula „teatru în teatru“, mi se pare că în opera Lenei Constante putem distinge două ecrane ale unei „arte în artă“, totul căpătînd o enormă adîncime, sugerînd deodată strălucirea și vechimea unei civilizații autohtone alături de fantezia creatoare a unui artist modern. Lucrul a fost posibil pentru că artistul cunoștea simbolurile și regulile artei populare românești, integrîndu-le coerent în noua sa creație. În *Soarele,* fragmentele de broderii țărănești poartă ele însele însemnele străvechi ale cultului solar : romburi simple sau întretăiate, S-uri, X-uri, cruci, cercuri, vîrtejuri. Iar în *Femeia și rîul,* silueta dreaptă, semeață, monumentală a desenului, este transpunerea artistică a pădurencii înveșmîntată sculptural, monumentală apariție pe cărările și plaiurile Poianăi Ruscăi. Imaginea însăși a femeii este tratată conform tradiției geometrice a artei populare românești, deși în modul particular, propriu artistei.

Geometrismul este dealtfel nota dominantă a operelor Lenei Constante, începînd cu minusculele motive conținute pe fragmentele de broderii și terminînd cu vastele planuri compoziționale. Fragmentele înseși sînt aproape totdeauna dreptunghiulare, impunînd rigoare formulelor de compunere a diverselor suprafețe. Acest geometrism este evident atît în teme de largi deschideri spre visare ca acele poetice *Porți* ale *Zilei* și *Nopții,* cît și în sugestivele *Crestături,* în care *Coloana infinită* a lui Brâncuși, redusă la cîțiva moduli, definește acest gen atît de specific artei populare românești. *Pomul vieții* este înfățișat în aceeași haină geometrică dar printre fragmentele constitutive apar și unele purtînd motive florale și avimorfe, în acord cu tema centrală. De observat că aceste fragmente cu păsări și flori se situează în alt registru ornamental decît cel geometric, gama cromatică fiind și ea schimbată. Este vorba de motive apărute pe cămăși ceva mai noi, — în preajma primului război mondial și mai tîrziu —, și au ca sorginte celebrele modele DMC care însoțeau papiotele de

bumbac, larg difuzate de fabricile și atelierele din Europa Centrală, în primul rînd cele din Austria și Germania. Lena Constante le-a folosit cu pricepere, făcînd din ele accente relaxante în masa motivelor geometrice monocrome. Roșul, negrul stins, cenușiul broderiilor vechi, extinse pe mari suprafețe, este din cînd în cînd întretăiat, la anume intervale, de galbenul și albastrul, mai puțin verdele, acestor motive florale și avimorfe.

Tapiserii prin material, oarecum colaje prin tehnică, piesele expuse aveau certe calități picturale, obținute printr-un lung travaliu, de așteptare mai ales, tinzînd la potolirea tonurilor. Degradeuri subtile sugerînd plimbarea lentă a umbrelor ușoare, transformă fragmentele asamblate într-o suprafață catifelată. Densitatea broderiilor originare, buclarea lor reliefată, conferă nenumăratelor motive adunate într-o ordine complexă și de nedesfăcut luciri mătăsoase amintind somptuozitatea stofelor grele orientale și medieval-venețiene. Tapiseriile Lenei Constante pot fi văzute de departe, dar ele te atrag pas cu pas, la fiecare înaintare descoperind noi forme, noi desene, culori noi. Apropierea poate să crească pînă la a privi aproape ca la microscop, descifrînd un fel de lumi în lumi. Ultimele elemente ale acestei lumi sînt constituite de fascinanta varietate a motivelor de pe fragmentele brodate, formînd un fel de alfabet, imens, al ornamenticii populare. Materialul astfel decodificat se pretează la un studiu matematic computerizat ce ar putea da în viitor noi dimensiuni cercetării artei populare românești, depozitară a unei înțelepciuni primordiale condensată în simboluri. Gîndindu-ne că aceste fragmente au fost culese dintr-un singur sat („un crîng" de fapt, de numai 70 de case) din Pădureni, ne tulbură uriașa putere de diversificare și de combinare a geniului țărănesc românesc și ne amintim că, în domeniul muzicii, Bartók era de asemenea uimit să afle în cîte o singură localitate românească pînă la 400 de variante melodice și de ritm.

Simbolică arhaică, geometrism strict și infinit variat, cromatică rafinată, au fost convertite de Lena Constante în opere de o netăgăduită modernitate. Bro-

deriile de pe cămășile pădurencelor au fost relansate într-o nouă existență, artista „valorificîndu-le" în cel mai nobil mod cu putință, transferîndu-le adică dintr-o sferă a artei într-alta. Ne întrebăm cu emoție ce s-ar fi întîmplat cu aceste deșeuri sublime dacă nu ar fi fost selectate și salvate în acest chip, și ne întrebăm cu profundă tristețe ce se întîmplă cu similarele „resturi" din celelalte 10 000 de sate românești ?

Dimitrie Gavrilean

Densitatea materiilor colorante suprapuse într-o îndelungă și răbdurie aplecare de care s-ar fi părut că numai artiștii evului de mijloc ar fi fost în stare, formează un fel de semi-întunecată, la prima vedere, cortină acoperind intrarea în acele tuneluri ducînd spre timpurile trecute cum se dovedesc a fi lucrările lui Dimitrie Gavrilean. Atrăgînd privirea cu intensitate, cortinele se ridică încet, încet, dar nu ca o pînză trasă în sus, ci ca un abur risipindu-se pe nesimțite, descoperind priveliști neașteptate în care filtrează o lumină din alte tărîmuri, izvorînd dintr-un straniu soare întunecat ce reușește să lumineze cu alburi strălucitoare colțuri tainice din ceea ce ar fi părut monocromii aproape total închise. Trecerile de tonuri, aproape insesizabile, silesc privirile să lunece pe nevrute, centimetru cu centimetru, descoperind fragmente de sine stătătoare dar legate solidar într-un univers misterios, saturat de forme care participă la întîmplări ce te trag tot mai mult spre adîncuri. Fascinația tablourilor lui Gavrilean decurge nu numai din marele meșteșug al artistului ci și, poate mai ales, din arcanele gîndirii sale profunde ațintite asupra unei imagini unitare a lumii. Articulațiile acestei lumi neștiute sînt revelate cu sfiala pătrunderii în taine ce nu se cuvin spuse în lumină și cu voce tare, ci înfățișate pe-ndelete, solemn, păzind reguli ale unor ritualuri niciodată pe de-a-ntregul dezvăluite. Pas cu pas te afunzi în trecutul nu al istoriei, ci al trans-realității elaborate de fantezia stratului arhaic al mentalității populare europene. Operele lui Dimitrie Gavrilean se situează dincolo de folclor, înțeles azi din ce în ce mai convențional și golit în

fapt de substanța sa vie, ele plasîndu-se în orizontul conceptual al gîndirii medievale mijinde fiind, într-un fel, replica, peste secole, a celor întruchipate pe zidurile ctitoriilor din strălucitul trecut pictural moldovenesc, integrate și ele, la vremea lor, în gîndirea evului mediu european de coloratură răsăriteană. Vechimea stratului de gîndire în care evoluează forța expresivă a pictorului descinzînd din Voronețul secolului al XX-lea (oare numai stranie coincidență ?) se citește chiar și în acel alb al straielor personajelor sale, confundate cu nota „folclorică" românească, uitîndu-se că acel alb, cămașa lungă bărbătească și vălurile femeilor, erau comune vestimentației europene din anume vechi epoci. Tablourile lui Gavrilean sînt receptate pe dată și în semnificația lor totală de privitori fie ei și apuseni, care nu le atribuie înțelesuri pitorești folclorizante, localizate să zicem în sud-estul Europei, ci, dimpotrivă, le asumă ca expresie a imaginii mundane general-europene. Ele „grăiesc" într-un limbaj general-omenesc despre întîmplări ale unei lumi ce continuă să trăiască pînă azi în gîndirea colectivă a popoarelor europene. Întărite, firește, de-a lungul secolelor, de relatările și interpretările livrești, dar recufundate în zestrea neștearsă a amintirii comune. „Sfatul înțelepților" sau „Sfatul nebunilor", îmbarcate în căruțe zburătoare ce pot veni sau pot pleca, simbolizînd în fond trecerea timpului, ca și „Arca văzduhului" din *Autoportret,* sînt imagini pe deplin înțelese tocmai în partea lor de aură misterioasă. *Ceremonia nunții, Vînătoarea rituală, Secerișul miraculos, Semănatul miraculos, Cîntarea Cîntărilor,* sînt momente metaforice ale unei experiențe umane ancestrale, uneori transfigurate de miturile poetice izvorîte din aceeași experiență, repovestite cu harul coloristic al unui contemporan al nostru. Întoarcerea spre trecut este a unei conștiințe artistice acut moderne resimțind nevoia certitudinilor decantate de-a lungul veacurilor, poezia fantasticului fiind una dintre acestea. În văzduhul consistent al tablourilor lui Gavrilean, consistent pînă a părea scoarța pămîntului însăși, plutesc și mișună neființe în formare, se nasc mereu iasme părelnice, pre-

făpturi ce pot deveni orice, înconjurînd omul senin-uimit sau extatic, de cele mai multe ori în grup, oficiind. Lumea văzduhului este suspendată, satele oamenilor reali, nevăzuți, fiind pierdute pe linia zării cele mai de jos. Este o inversare a văzduhului și realului, dispărînd la marginea tabloului și a lumii. Imaginile se cheamă una pe alta într-o inseriere ce îndeamnă la o continuă descoperire, fantezia poetică extraordinară a lui Dimitrie Gavrilean generînd nu spaimă, ci libertate de mișcare și de gîndire într-o lume creată de puterile minții omenești.

Corneliu Ionescu

Reconstruirea realului în dubla ordine a geologicului și umanului se face în pictura lui Corneliu Ionescu sub zodia stranie a invenției riguroase. Însăși înscrierea „peisajelor“ și „portretelor“ sale pe pînze tinzînd invariabil spre pătrat conferă imaginilor sale o stabilitate și o adîncime centrate aproape gravitațional. De aici rigoarea și forța. Suprafața astfel lucrată este tensionată spre „înăuntru“ mărturisind, pictural, puternica interiorizare a artistului, cufundat vizibil în contemplarea unor forme și făpturi ce pot să prindă viață într-o lume supusă unor reguli de el știute. De aici poezia învăluitoare.

„Realitatea“ peisajelor se naște nu din substanțialitatea materiei, dealtfel aproape imposibil de determinat, ci din desenarea picturală a unor forme iluzionînd concavități și convexități generatoare de spații simțite enorme, sugerînd vastitatea geologicului surprins într-unul din momentele transformării continui. Liniile de forță ale construcțiilor conduc de aceea nu la peisaje statice, ci la imagini încărcate de dinamisme primordiale, în care telluricul, acvaticul și aerianul își schimbă amețitor densitățile prin mijlocirea unui fascinant colorit. Uneori răzbat probabil și semnale ale „viului“, ale biologicului, în ipostazele sale vegetale, mai rar animale, toate din speciile gigantice ale paleontologiei. Frămîntarea pare uneori generată de izbucniri vulcanice, cratere și uriașe crevase lăsînd să se străvadă lava curgînd. Alteori telluricul se preschimbă în străvezie gheață colorată, haotice iceberguri cristalin desenate plutind pe apele despărțite de pămînturi. Calmelor albastruri și griuri le suced joase și grele brunuri și roșuri din care pornesc, neașteptat, violeturi și movuri tandre.

C-da 5814 coala 18

„Viața“ portretelor este, însă, în contrast izbitor, oprită într-un moment limită, trăirea lor fiind dusă, de mult, în trecut. Chipurile privesc țintă, dincolo de privitor, spre timpul a cărui îndoită curgere spre trecut și spre viitor este brusc tăiată. O tipologie variată, înfățișînd bărbați și, mai ales, femei, de vîrstă nedefinită în jurul unei tinereți medii, presupune o îndelungă și tainică elaborare. Personajele, văzute din față sau profil, sînt plăsmuiri precise, fidele unor „amintiri“ servind reconstrucțiilor pictorului. Subtile alăturări de culori, în suprafețe mari, limpede hotărnicite, fac din aceste portrete un fel de efigii ale trecutului. Pe fondul deseori monocrom ca tonalitate, chipurile apar ca tăiate în mineralitatea unor camee. Ele închid o liniște misterioasă născînd neliniștite ecouri.

O putere de invenție remarcabilă purtînd asupra unui număr restrîns de teme fundamentale operează paralel cu o mare disponibilitate coloristică, de cea mai bună tradiție românească. Pictura lui Cornel Ionescu este a unui gînditor nostalgic, deseori însingurat, apelînd la puterile diafane ale fanteziei lirice întruchipate în vălurile somptuoase ale unor fericite culori.

Olga Greceanu — programul unei vieți

Expoziția din iulie 1974 de la sala Dalles a Olgăi Greceanu mi-a părut a fi, dincolo de planul artei, o grăitoare ilustrare a strădaniilor depuse timp de mai bine de șaizeci de ani de fecundă activitate a unei conștiințe artistice de o exemplară consecvență. O viață de om în care Olga Greceanu, ca artistă, a trăit trei epoci, — sfîrșitul a ceea ce s-a numit „La belle époque", contradictoria dar fertila perioadă dintre cele două războaie mondiale, anii de după 23 August —, traversînd medii sociale și artistice diferite, adunînd o imensă experiență, activînd în planuri diverse, afirmîndu-se ca una din femeile înaintate și îndrăznețe ale timpului, și nerenunțînd niciodată la idealul ei de viață și de muncă, adică la arta ei.

Intrînd în sălile de la Dalles m-am regăsit în lumea umbrită de semiîntunericul încăperii ce mă întîmpinase într-un fel aproape misterios acum un sfert de veac sub bolțile culei Grecenilor de la Măldărești. Erau acolo Tudor Maldăr, căpitan al lui Mihai Viteazul, era Tătăroaica, era și jupînița Eva, frumoasă și ciudată, erau șaisprezece personaje din istoria medievală tîrzie a acelei părți din Oltenia nordică de sub Buila, pictate de Olga Greceanu după portretele ctitorilor din paraclisul celor două cule albe de pe terasele Luncavățului. În cinci sau șase ani, 1937—1942, artista realizează cîteva din remarcabilele picturi murale ale României moderne : frescele de la „Școala" de arhitectură din București, cele de la Primăria din bulevardul Banu Manta, din Salonul de onoare al gării Mogoșoaia, Institutul de Istorie „N. Iorga". După aproape douăzeci de ani, din 1960 înainte, cu o uimi-

toare putere de muncă și tinerețe a spiritului, reîncepe să facă pictură murală și lucrări de mozaic (Mînăstirea Antim), anul 1974 găsind-o pe schele, la 84 de ani.

Suprafețele mari delimitînd limpede culori mate, luminoase, ductul viguros, continuu, al desenului generos, desfășurat în registre ample, compoziția organizată solid într-o geometrie plană ușor descifrabilă, detaliile tratate cu plăcerea artizanului — argintar, țesător sau sculptor în lemn și piatră — dar reduse la acele linii ce vor recompune cu precizie obiectul văzut la mare distanță, sînt însușirile esențiale ale picturii murale practicate de Olga Greceanu, dar care au trecut și în pictura de șevalet prezentă la Dalles, determinînd o puternică unitate stilistică a lucrărilor expuse. Aplecarea spre subiectele istorice, definitorie pentru pictura Olgăi Greceanu, este vizibilă nu numai în pictura murală sau în proiectele pe pînză sau carton, destinate a fi transpuse pe pereți, ci și în tablouri ca *Ștefan cel Mare, Miron Costin, Luptă medievală,* lumea trecutului, ușor romanțată, încărcată cu o nostalgică apreciere a eroismului strămoșilor, fiind mereu evocată. Artista pictează cu același patos figuri umile din popor ca cele din *Pescari* (1926) sau *Cioban* (1965), conferindu-le de asemenea o monumentală măreție, situîndu-le de fapt în aceeași lume a trecutului biblic sau al celui istoric românesc. Tratarea unor subiecte ca *Mamă cu copii, La drum* sau *Maternitate* ni se pare a descinde din același cerc de reprezentări, investite cu anume ecouri picturale ale unui pre-renascentism italian lipsit însă de succesiunea planurilor în perspectivă, așa cum pledase și teoretic într-una din lucrările sale, *Compoziția murală. Legile ei* (1935) tradusă și în franceză.

În picturile cu temă istorică un loc aparte îl au caii, redați totdeauna dramatic, în racursiuri puternice, încordați și focoși, participînd la luptele eroilor pe care îi poartă, iar uneori, ca în *Doamna Chiajna în luptă cu boierii,* fiind, de fapt, subiectul principal. Ca și costumele personajelor, harnașamentul cailor constituie pentru Olga Greceanu prilej de aproape voluptoasă redare

în tehnicile picturii a materialelor și procedeelor meșterilor. Lucrate cu migala unui cizelor, aceste detalii apar cu amănunțimi de miniatură pe vastele suprafețe ale scenelor istorice, constituind un contrast neașteptat, generator de poezie prin introducerea privitorului într-un trecut făcut perceptibil tocmai prin aceste detalii. Este componenta realistă a romantismului viziunii pictoriței.

Uleiurile pe pînză sau carton, ca și temperele dealtfel, păstrează nu numai aceeași monumentalitate derivată din esențializarea liniilor și simplificarea planurilor, din reducerea severă a detaliilor, din întinderea cu tușe largi a culorilor pe suprafețe mari, ci și, neașteptat poate, păstrează și o anume densitate, aproape consistență materială a peretelui masiv. Se simte parcă tencuiala zgrunțuroasă, în anume tablouri, în care culoarea nu acoperă integral suportul, ci lasă să se vadă canavaua pînzei sau suprafața cartonului, participînd acestea cu culoarea lor la alcătuirea fondului picturii. De aici impresia persistentă a unei picturi realizate pe material durabil, destinat să înfrunte trecerea timpului. Din combinarea viziunii muraliste cu o tehnică adecvată reiese și caracterul atît de particular al naturilor moarte pictate de artistă. Cele *Trei vase* pictate în ulei pe carton în 1930 și *Natura moartă,* lucrată în aceeași tehnică în 1970, la distanță de patru decenii, constituie o impresionantă mărturie de continuitate a aceleiași viziuni și de practicare a unei tehnici bine puse la punct încă din tinerețe. Culorile limpezi, desenul sigur conturat cu brun închis aproape negru, armonioasele rotunjimi și linii curbe, toate vorbesc despre o aceeași concepție decorativă a unei picturi ce sugerează monumentalitatea și în cazul dimensiunilor relativ reduse. Compoziția este totdeauna gîndită îndelung, am spune savant construită, dar de multe ori se simte că respectiva natură moartă este un fragment dintr-o alcătuire mult mai vastă, concepută și ea unitar. Se strävede aici disciplina riguroasă a muralistului care știe să picteze un vast ansamblu compus

din fragmente ce pot să formeze o imagine de sine stătătoare, intrînd însă într-o ritmică articulare cu fragmentele vecine. Este o viziune de grandoare și de detaliu, comunicînd direct privitorului un mesaj puternic, calm, chiar atunci cînd tensiunea interioară este aceea a unui moment de răscruce, dramatic.

Siluetele, chipurile umane, sînt supuse unei rigori asemănătoare. Alungirea lor, înscrierea în rotunduri sau ovaluri, sînt rezultate ale adeziunii la estetica unui bizantinism tîrziu, pentru care Olga Greceanu a nutrit din totdeauna aplecare, cu corectivele aduse întru crearea unui specific românesc. Alături de tradițiile vechi, cunoscute pictoriței din îndelungi studii și călătorii, din Italia pînă în Orientul Apropiat, trecînd prin Grecia, de multe ori privitorul este întîmpinat de surprinzătoare, — în acest context al tradiției urmate, — ecouri ale artei din epoca lui Modern Style, cum ni se par a fi rozurile și vasele din *Lectura* (1927), ciudată și delicată reverberație a unei epoci de ingenuu manierism.

Tușa sigură, energică, precisă, punerea în pagină sînt calități ce se regăsesc și în seria de desene în negru, în care se simte însă poate mai bine, necenzurată de preocuparea de construire a unor mari compoziții, se simte mai ușor, zicem, sensibilitatea și reacția de moment a artistei în fața mai ales a unui peisaj sau a unei figuri umane. Sînt prezente în aceste desene un lirism reținut și o undă ușoară de visare, ce par a constitui complementul acelei rigori aproape monastice și militare din impunătoarele picturi murale și tablouri în ulei.

Stăpînă pe tehnici diferite, Olga Greceanu a prezentat în expoziție și acuarele, ca acea liberă și totuși așa de ordonată vedere din *Rășinari*, și guașe și tempere. Este adevărat că multe din ele sînt schițe, fixări de moment, pentru compozițiile ample la care n-a renunțat niciodată, dar constituind și interesante spovedanii ale unei sensibilități artistice educate.

În toate operele Olgăi Greceanu, dincolo de știință și tehnică, dincolo de meșteșugul incontestabil ca și de măiestria alăturării culorilor, dincolo deci de calitatea decorativă excepțională, se regăsește mereu prezent sentimentul trecerii timpului în devenirea sa istorică, semnificativă pentru trecutul poporului nostru. Această dragoste statornică pentru trecutul românesc conferă viziunii decorative a Olgăi Greceanu dimensiunea majoră a actualității ei perpetue.

PLAIURI

Banatul, baroc al artei populare românești?

Rareori poate fi constatată o asemenea tărie în persistența și în circulația unei idei, transformată aproape în citat, ca cea conținută în formularea titlului de mai sus (fără semnul întrebării) lansată la vremea ei de Lucian Blaga, pe temeiul unei intuiții ce, este drept, nu poate fi negată total, dar care trebuie totuși cel puțin nuanțată. Este adevărat că în ansamblul artei populare românești Banatul aduce o anume notă de opulență, de încărcare, de exuberanță ornamentală și cromatică, caracteristici ce au atras etichetarea, mai degrabă metaforică, de „baroc“ a artei populare bănățene, formulare ce, firește, nu se referă la apartenența sau la descendența din stilul astfel denumit, ci tocmai la acele note deosebitoare mai sus amintite, în contra cu ceea ce de obicei se consideră a fi definitoriu pentru arta populară românească : măsură, echilibru, calm, armonie. Cu alte cuvinte, sensul pe care Blaga l-ar fi acordat termenului „baroc“ atunci cînd se referea la arta populară bănățeană s-ar subsuma accepției pe care o acordă termenului Adrian Marino („Barocul“ în *Dicționar de idei literare*, București, 1973, p. 236), aceea în care îl invocă și pe Lucian Blaga : „Cîteva note estetice tipice derivă din aceeași instabilitate și agitație interioară. Viziunea mișcării, mobilitatea permanentă fac imposibilă orice reprezentare exactă, obiectivă, «naturalistă». Imaginea devine imprecisă, flotantă, convulsivă. Formele care se desfac, foiesc, debordează la infinit, — «involtul barocului» de care amintește și Lucian Blaga (în *Trilogia valorilor*, București, 1946, p. 120) —, predispun la exuberanță și proliferare ornamentală. Barocul nu poate fi din această cauză decît decorativ și extravagant. Latențele sale antagonice îl

împing la disonanțe și contraste tot mai exagerate, duse la limita extremă a congruenței". Nu toate aceste note trebuie căutate în „barocul" țărănesc bănățean, ele nici nu pot fi găsite decît în termeni schimbați față de contextul pe care îl au în vedere rîndurile de mai sus. Cu toate acestea, ar fi desigur necesară o examinare ceva mai atentă a artei populare bănățene, examinare ce ar pune în lumină faptul că „exuberanța" sau „extravaganța" presupuse a-i fi specifice nu se regăsesc decît în anume domenii ale sale și în perioade tîrzii (secolul al XIX-lea și chiar al XX-lea) ale evoluției sale. Ca și în atîtea alte probleme și aspecte ale artei populare românești în general, și în acest caz se vădește puținătatea studiilor efectuate, lipsa analizelor aprofundate și, în multe cazuri, absența chiar a informațiilor primare referitoare la cutare sau cutare aspect al artei populare bănățene. Dar chiar și din puținul pe care îl cunoaștem (cu sublinierea efortului apreciabil făcut în ultimii zece-cincisprezece ani în direcția extinderii cercetărilor asupra artei populare bănățene) se poate contura o imagine deosebită de cea a unui „baroc" aplicabil indistinct tuturor domeniilor de artă populară bănățeană.

În arhitectura populară bănățeană, de pildă, deși este domeniul care probabil a determinat în chipul cel mai explicit afilierea creației plastice populare bănățene la categoria „barocului", straturile de anume vechime nu au nimic a face cu presupusa „exuberanță" decorativă, fiind, dimpotrivă, caracterizate de o sobrietate ce o întrece pe aceea a arhitecturii oltenești, de exemplu, din epocile corespunzătoare. Vechea arhitectură populară de lemn din Banat nu cunoaște decorul decît într-o mică măsură, iar atunci cînd apare, limitat în principal la stîlpii prispei, este de o evidentă factură „clasică", am spune. Dar, firește, problematica decorativului abundent al arhitecturii populare bănățene trebuie privită în contextul general al provinciei istorice și atunci s-ar putea observa că așa-numitul decor „baroc" a evoluat rapid de-abia în prima jumătate a secolului al XIX-lea și aceasta în primul rînd în mediul șvăbesc, fapt explicabil prin circulația intensă a meșterilor în cuprinsul Banatului, a contactului pe care

aceştia îl stabileau cu arhitectura oraşelor, în primul rînd a Timişoarei. Date interesante cu privire la rolul meşterilor şi la caietele de modele ale acestora şi la albumele vieneze oferind doritorilor modele de case de locuit de „stil romanic", „Renaştere germană", sau „barocă", au fost puse în lumină de relativ recentele studii ale lui Erich Lammert, Hans Gehl, Walter Konschitzky, reluate într-o lucrare de diplomă prezentată în 1982 la Institutul de arte plastice „N. Grigorescu" de către Karin Graf (*Ornamentaţia faţadelor la case şvăbeşti din Banat*), toţi cercetători din Banat care au subliniat şi interferenţele, în ambele sensuri, cu arhitectura populară românească, aceasta avînd anume preferinţe în materie de decor şi de motive ornamentale (pomul vieţii, în diferite ipostaze este preferat). Dar frontoanele şi stucatura barocă reprezintă învelişul cel mai nou al casei bănăţene, fie ea românească sau şvăbească (decorul în relief de tencuială, aşa numita „stucatură", se răspîndeşte în satele şvăbeşti după 1870 !), planurile, tehnicile, formele originare fiind cele locale, autohtone : „Coloniştii germani şi-au construit casele după modelele autohtone întîlnite aici. Nici în decursul întemeierii aşezărilor şi nici în evoluţia ulterioară a gospodăriei nu se poate recunoaşte influenţa gospodăriilor din locurile originare, indiferent dacă ne gîndim la casa de locuit vest-germanică îmbinată cu grajdul, la gospodăria din Germania centrală, denumită şi «casa franconă» şi la alte tipuri de case" (Erich Lammert şi Hans Gehl, *Tipologia şi geneza casei şvăbeşti din Banat*, în *Tibiscus — Etnografie*, Timişoara, 1978), aşa cum dealtfel remarcau la vremea lor Griselini şi von Kempelen (1765), iar mai tîrziu, Schott. Întreaga dezvoltare a decorului arhitectonic popular bănăţean trebuie pusă, fără îndoială, în legătură cu caracterul predominant livresc (cataloage, albume, reviste, moda) şi de influenţă urbană al acestuia, „barocul", ca termen, acoperind de fapt o realitate mai complexă, întrucît este evidentă şi prezenţa unor motive şi compoziţii ţinînd de „clasicism" şi chiar de „Jugendstil" în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea şi din primele decenii ale secolului al XX-lea, problematica aceasta putînd fi

abordată rodnic în cazul unei discuții asupra așa-numitului „Gesunkenes Kulturgut“, teorie ce facilitează, de data aceasta, înțelegerea transmiterii cu întîrziere a modelelor provenind din medii sociale diferite, în cazul nostru de la burghezia orașelor în ascensiune la țărănimea și ea prosperă din perioada zisă „Banater Gründerjahre“. Anii de „așezare statornică“, de întemeiere în sensul consolidării gospodăriilor țărănești prin afluxul foștilor emigranți în America și întorși la locurile natale, fenomen petrecut în toate satele bănățene, fie ele românești, șvăbești sau sîrbești.

Trăsături comparabile pot fi constatate și în evoluția altor domenii ale artei populare bănățene, cum ar fi mobilierul, unde spătarele scaunelor înalte sînt tăiate și cioplite în profile mărturisind aceleași contacte cu moda central-europeană tîrzie, vieneză în primul rînd, aplecată nostalgic asupra barocului propriu-zis de mult dispărut. Dar și la mobilier se poate surprinde fondul autohton, românesc, viabil încă, dacă ne gîndim că în interiorul bănățenesc alături de mobila pictată, rod al întrepătrunderii meșteșugărești și orășenești româno-șvăbești, se află piese de mobilier lucrate din fag horjit, bănci, mese și, mai ales, lăzi de zestre care păstrează cel mai bine caracterele arhaice.

Trecînd la țesături se poate observa imediat prezența și a unui alt element, alături de cel românesc, local, și de cel șvăbesc-barochizant, mult mai slab reprezentat dată fiind trecerea timpurie la produse manufacturate, anume unele indicii îndreptîndu-ne spre lumea sudică, balcanică, destul de colorată, după cum se știe, la anume epocă de factorul oriental de nuanță turcească. Într-adevăr, o simplă preumblare prin sălile frumoasei secții de etnografie de la așa-zisul Bastion din Timișoara este suficientă pentru a observa masiva prezență a vechilor țesături românești de caracter geometric, sobre, cu alesături printre vrîste, sau în romburi înscrise, nedeosebindu-se prin nimic de fondul țesăturilor din întreaga țară. Cu trecerea vremii se poate însă nota o anume tendință de aglomerare a decorului, de încărcare, păs-

trîndu-se încă motivele geometrice, dar care acoperă încet-încet întreg cîmpul țesăturilor, iar, într-o fază și mai tîrzie, proliferarea motivelor fitomorfe și avimorfe, transpuse într-o manieră stilizată care probabil pot da și aici impresia unui anume „baroc". Iar alături de acestea se pot vedea și evidente ecouri ale așa-numitelor scoarțe de Pirot (din zonele locuite de români din preajma văii Timocului și Moravei), în care ornamentele și dispunerea lor trădează originea orientală depărtată și distorsionată prin refracția atîtor medii culturale din complexa alcătuire etno-culturală a Balcanilor.

Semnificativ ni se pare, în acest context, cazul ceramicii bănățene în care producția, după cîte știu, este eminamente românească cu excepția cîtorva centre tîrzii din orașe (Lugoj, Caransebeș). Toate centrele rurale de olărie din Banat — începînd cu cel mai puternic, Biniș, și terminînd cu cele mai puțin cunoscute și aproape dispărute azi, Lăpușnic, Sasca română, Potoc și Socolari — au produs și produc o ceramică de tradiție romană, în aproape toate cazurile nesmălțuită, cu un decor simplu executat cu cornul, neîntîlnindu-se niciunde în Banat formele și decorul deseori exuberant al ceramicii transilvănene, săsești și habane, aducînd aceleași ecouri ale „barocului" central-european. Ceramica exclusiv românească a Banatului rural vorbește și despre fondul străvechi etnic unitar al acestei provincii istorice românești, în care implantațiile alogene s-au produs foarte tîrziu (mijlocul secolului al XVIII-lea) nemaiavînd timpul pentru dezvoltarea unui meșteșug ca olăritul care presupune o foarte îndelungată perioadă de locuire pentru a fi practicat. Înrădăcinarea în cultura tradițională a ceramicii necesită sute de ani, iată de ce sașii și apoi ungurii în Transilvania au putut dezvolta, după români, olăria, în timp ce șvabii ca și sîrbii din Banat nu au avut răgazul necesar.

Portul popular bănățenesc este, alături de arhitectură, domeniul care cu siguranță va fi sugerat lui Lucian Blaga dar și altora apropierea de „baroc" înțeles ca modalitate de expresie artistică relevantă prin aglome-

rare și opulență. Într-adevăr și azi costumul din Banat atrage atenția prin fastul și bogăția sa, prin strălucirea firelor de argint și aur, prin cantitatea de podoabe, altădată de metal prețios. Este destul să parcurgem imaginile despre conciurile și cepsele bănățene (Eutimiu Lăpăduș, în *Tibiscus-Etnografie*, Timișoara, 1978, Jana Negoiță, *idem*, Lidia Gaga, *idem*) pentru a ne da seama de extraordinara varietate și evidenta „exuberanță" a gătelii capului la femeile din Banat, împrejurare ce va fi atîrnat greu în aprecierea barocului bănățean. Dar și aici, în port, trebuie să observăm gradata trecere de la stratul cel vechi, simplu, geometric, — lucru observabil mai ales la „oprege" și la cămăși —, la floralul înfoiat, la abundența decorului vegetal realizat în materiale din ce în ce mai scumpe. Și aici deci se învederează aceeași tendință către opulența decorului manifestată însă tîrziu, spre a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aspectele pe care le ia uneori decorul portului popular bănățean sînt de-a dreptul derutante, o tipologie a decorului opregelor, făcută cu minuție și cu observarea unor praguri temporale bine stabilite, ar putea duce la nebănuite concluzii în ce privește, de pildă, viteza transformărilor (uneori observabile la nivel de un deceniu) în raport cu creșterea bunei stări economice ca și cu apropierea de centrele urbane. Dar și în portul popular bănățean se poate observa prezența aceleiași unde orientale, complicînd înțelegerea evoluției decorului prin introducerea unor elemente ce ar putea părea „baroce" dar care își datorează apariția unor altor împrejurări. Așa este cazul „chintușelor" (vestă de postav) dar și al „becheșurilor" (pieptare de piele) supraîncărcate de un decor ce ar putea fi catalogat drept „baroc" dar care, la o mai atentă privire, ne duce spre un Orient complex, sudic cîteodată, venit deci prin Balcani, estic probabil, altădată, dacă ar fi să dăm crezare unor interpretări care coboară originile acestui decor floral la epoca migrațiilor stepice, trăsătura romantică a căutătorilor de arhetipuri pure în ciuda lungilor cavalcade. Să nu ne sfiim să spunem că s-ar putea totuși ca înseși aceste tîrzii elemente orientale să fi fost supuse și ele unui proces de „barochizare" în zonele europene

unde vor fi ajuns dacă ne gîndim că există, mai mult sau mai puțin definit, și un „baroc constantinopolitan" în arhitectură, de pildă. Moda nu cunoaște limite nici administrativ-politice și nici ale domeniilor de artă, transgresările granițelor fiind regula.

Încercînd să cuprindem cu o privire, dacă ar fi posibil de sus, panorama artei populare românești, am observa existența la cele două extreme sudice ale țării, estică și vestică, adică în Dobrogea și în Banat, a două zone în care Orientul este prezent, dar într-alt chip. Urmele acestui Orient sînt palpabile și neîndoielnice în Dobrogea, unde populații, denumiri și forme de artă dăinuie și azi, deși colorate și aici de o aură ținînd de exotic azi, mărturisind trecerea inexorabilă a timpului. În Banat, Orientul dăinuie doar sub forma unor recifi submarini ici și colo răzbind la suprafață ca în cele cîteva clădiri izolate rămase sau ca în toponimul Sacoșul Turcesc, sau ca antroponimul Rogep în Cenadul din nordul Banatului, sau ca în faptele de artă populară evocate sumar mai sus. Ele au fost submerse de istorie și de întîlnirea puternică cu Europa centrală care și-a pus amprenta, indubitabil, pe unele aspecte de viață și de artă din acest spațiu românesc. Timișoara este cel mai mare oraș central-european înaintat spre sud-est, ridicat într-un mediu preponderent românesc. Este privilegiul culturilor foarte vechi de a primi impulsuri noi fără a li se schimba fundamentele de sensibilitate și de înțelegere. Arta populară românească din Banat are specificul ei născut din această intensă circulație și largi contacte, „barocul" ei însemnînd tocmai altoiul Occidentului și Orientului, în diversele lor ipostaze, pe fondul arhaic românesc continuînd, fără posibilitate de tăgadă, moștenirea daco-romană.

Drumeție în plaiul Mehedinților

Sub ultima arcuire a Carpaților înainte de a se scufunda sub albia Dunării formînd vestitele Porți de Fier, se află aproape ascuns un vechi ținut, Mehedinții. Drumurile lui, puțin bătute, întinse cele mai multe de-a lungul apelor reci și limpezi, îmbie la o drumeție de un fel aparte. Se află și aici monumente de artă și arhitectură medievală vestite, se află și orașe mari sau noi, cu muzee și uzine, se află locuri umblate de multă lume. Dar se mai află și sate izolate cu o foarte interesantă arhitectură țărănească, schituri ascunse, case boierești și cule din vremurile turburi ale unui trecut zbuciumat, după cum se află și monumente ale naturii și locuri de o fermecătoare frumusețe, toate acestea mai greu accesibile, este drept, dar păstrînd de aceea mai bine amintirea trecutului și atracția necunoscutului și puțin văzutului. Unele asprimi ale drumurilor sînt răsplătite cu frumuseți neștiute și de aceea spunem că este vorba de o drumeție mai deosebită, oferind nebănuite satisfacții călătorilor cu fantezie și cu dor de ducă spre locuri nebătătorite și către care nu răzbat decît cei ce știu prețui liniștea naturii și a oamenilor trăind încă în nemijlocita ei apropiere.

Călătoria spre acest ținut, cuprins cam între apa Motrului și Munții Cernei despărțindu-l de Banat, începe în frumosul oraș Drobeta Turnu-Severin, oraș bătrîn și tînăr totodată. Bătrîn, pentru că după cum arată numele său compus din trei cuvinte, aici a fost așezarea dacă Drobeta transformată de împăratul roman Septimiu Sever (de unde Severin) la anul 200 e.n. în colonie romană, avînd adică dincolo de 2000 de ani de existență. Tînăr pentru că orașul a fost reîntemeiat în anul 1833, planul străzilor fiindu-i „croit“ pe timpul Regulamen-

C-da 5814 coala 19

tului Organic, trama sa stradală, riguros desenată, închipuind un uriaș vultur bicefal, lucru ce se poate recunoaște cu ușurință pe orice hartă a orașului. Astăzi orașul este în plină dezvoltare, avînd peste 60 000 de locuitori, mari șantiere navale și fabrici de vagoane, uzine chimice etc., și o intensă viață culturală, cu un frumos teatru și cu un excepțional Muzeu al Porților de Fier ce trebuie văzut de orice trecător prin oraș. Alături de muzeu se află ruinele orașului roman Drobeta, ale castrului în care și-a avut reședința împăratul Traian în timpul războiului cu dacii din anul 106, ca și ruinele impozantelor terme romane. Foarte aproape se află și ruinele podului lui Traian, construit de faimosul arhitect al antichității Apolodor din Damasc între anii 100 și 103 e.n., considerat o minune arhitectonică, avînd o lungime de peste un kilometru.

De aici deci, din orașul frumos întins de-a lungul Dunării, cu bulevarde tăiate generos, umbrite de castani, cu aproape douăzeci de parcuri și grădini, de aici am pornit într-o zi de sfîrșit de aprilie anul acesta, împreună cu prietenul Nicolae Săndulescu, al cărui ochi de artist a ales cele mai frumoase locuri și lucruri să le fixeze pe peliculă. Am pornit pe valea unui mic afluent al Topolniței, să urcăm spre bazinul mic, greu accesibil al rîului Bahna. Drumul, bun, trece întîi prin satul Magheru, loc de baștină al familiei generalului revoluționar de la 1848. După Jidoștița, sat cu frumoase cruci cioplite de lemn și de piatră și cu o arhitectură specifică, casele avînd la fațadă arcade construite în paiantă, drumul începe să urce printre stînci și coline. Înainte încă de a ajunge la Bunoaica se desfășoară o vastă panoramă a munților alcătuind un fundal, iar ici și colo se zăresc „sălașele" crescătorilor de vite, construite din piatră și lemn cu un acoperiș de ferigi. Este un tip de construcție mehedințeană și bănățeană, de o mare vechime, caracterizîndu-se prin lipsa pereților verticali, întreaga clădire fiind de fapt doar o șarpantă de acoperiș pus direct pe sol. Amintiri din vremuri trecute cu răpiri de fete, cu dispute cu călugărașii de la Schitu To-

polniţei de peste munte, cu lupte cu turcii, cu bani de aur ascunşi în Peştera Topolniţei, cu fugi peste Dunăre în Serbia, cu flăcărui albastre jucînd pe comori îngropate de haiduci din jafuri de cîrciumari... şi se perindă neamurile vechi ale Petolanilor, Rogobeţilor, Bobîrscanilor şi Burcanior, înfiripîndu-se, alături de casele vechi rămase martori credincioşi, imagini ce se adaugă frumuseţii locurilor, formînd laolaltă conţinutul acelei forme aparte de drumeţie de care vorbeam.

În Cireşu, comună izolată dar mare, cu oameni harnici şi ospitalieri se poate rămîne cîteva zile. Într-o dimineaţă se poate porni către răsărit şi după ce urci dealul cu răzoare de arătură adîncă şi crînguri de copaci, cobori spre izvoarele Topolniţei în apropiere de satul Marga. Aici, nu departe, se află una din cele mai mari peşteri din Europa : lungimea galeriilor — aproape 11 km — o situează pe locul al 11-lea în Europa. Este Peştera Topolniţei, boltită deasupra unei reţele de rîuri subterane, cu galerii etajate pe patru-cinci nivele, cu lacuri subterane, cu concreţiuni calcaroase de forme ciudate, cu pereţii acoperiţi de cristale scînteind în diferite culori, creînd o ambianţă de poveste. Galeriile acestei peşteri uriaşe se leagă cu cele ale Peşterii învecinate a Sohodolului, formînd împreună cu ponoarele din preajma Cireşului un ansamblu carstic de amploare.

Drumul de întoarcere poate fi ales pe valea Topolniţei, cu chei înguste prin care apa curge vijelioasă, cu coastele împădurite, ajungînd la Schitu Topolniţei, ctitorie boierească a lui Buliga, cel ce în lupta de la Finta, purtată de Matei Basarab împotriva lui Vasile Lupu (1653), a învins pe cazaci dar care a şi murit tot atunci. Schitu se află într-o minunată poziţie, zidurile sale albind pe fondul întunecat al pădurii. Un popas scurt de cîteva ceasuri şi drumul continuă mergînd acum la vale către comuna mare Baloteşti.

Înainte de a intra în Drobeta Turnu-Severin se poate face un ocol pînă la Cerneţi, aşezat la şapte kilometri de oraş, tot pe apa Topolniţei. Destin ciudat a avut această aşezare, fiind unul din exemplele, rare, de re-

gresiune a unui centru urban. Azi sat, Cerneții au fost oraș mare, plin de viață, cu prăvălii și negustori. Aici și-a avut și Tudor Vladimirescu prăvălie și moară pe apa Topolniței, după cum aici îi este și Cula ce-i poartă numele, iar în satul vecin, la Piatra Albă, vechea lui casă. Oraș încă din secolul al XVI-lea, Cerneții au început să decadă după pacea de la Adrianopole, cînd s-a liberalizat navigația pe Dunăre și locuitorii Cerneților au început să se strămute la nou înființatul Turn-Severin. La 1841 reședința județului s-a mutat și ea de la Cerneți la Turnu-Severin, Cerneții decăzînd de atunci iremediabil. Au rămas ca martori ai dezvoltării sale de odinioară cele patru biserici, importante monumente de arhitectură, înconjurate de stele funerare de piatră de mari dimensiuni semănînd cu cele ale vlahilor din Bosnia și Muntenegru. La marginea Cerneților străjuie și azi cula lui Tudor, monument istoric, ca un cub de zidărie de piatră cu acoperiș de șindrilă, cu poartă grea de lemn zăvorîtă, cu odăi în care azi sînt așezate obiecte și documente legate de acțiunea revoluționară a domnului Tudor. Pe podul de peste Topolnița, treci călătorule înapoi, din istorie și amintiri în viața de azi a orașului Drobeta Turnu-Severin. Mîine fii gata să pornești iar la drum înspre alt colț al plaiului Mehedinților.

În Cîmpia Română

Nu departe de București începe unul din tărîmurile cele mai puțin cunoscute ale pămîntului românesc, Bărăganul, cea mai estică zonă a vastei Cîmpii Române, așa numită de către George Vîlsan. Ținut misterios, către care nu pleacă nimeni (cîți dintre bucureșteni atît de aproape de el îl cunosc ?), toți trecînd doar prin el, străbătîndu-l în goană pe cele două drumuri paralele, drumul de fier și calea rutieră, îndreptate spre mare, nevăzînd nimic din grandoarea întinderilor sale fără de margini, nebănuind nimic din tensiunea istorică formidabilă închisă în acest trapez neted de un sfert de milion de hectare prinse în rama de ape a Dunării, Ialomiței și Mostiștei. Prelungire ultimă către apus a stepelor nord-pontice, Bărăganul păstrează în adîncurile orizonturilor sale amintiri scitice și sarmate, îngemănate cu așezări traco-getice și geto-dacice (Piscul Crăsanilor, Călărași), peste care au trecut aluviunile cumano-pecenege bătînd în salba de orașe romano-bizantine de pe țărmul Danubiului, trăind, unele din ele pînă tîrziu în al XIII-lea secol, continuîndu-se poate direct cu stăpînirea lui Mircea cel Bătrîn asupra „kefaliei din Dîrstor" și mai departe pînă la „Marea cea Mare" din moment ce acesta, la 1406, putea să dea „de ocină și de ohabă" Mînăstirii Cozia „toate bălțile de pe Dunăre, începînd de la Săpatul pînă la Gura Ialomiței", adică toată Borcea cu satele riverane. În general, pentru toată Ialomița, vechimea satelor nu este mai mică decît pentru alte ținuturi ale țării, ideea Bărăganului pustiu avînd fără îndoială o sorginte literară hrănită de celebra imagine odobesciană a ținutului vînătoresc și de romanțioasa viziune a unui Panait Istrati. Am umblat de curînd

prin multe din aceste sate foarte vechi, întîlnind aceeași structură adunată a așezărilor vechi românești de pretutindeni, cu textura neregulată a ulițelor cotind printre grădini imense, cu gospodării de statornică alcătuire, cu construcții de străveche tradiție. Satele aveau hrisoave vechi, își mutaseră vatra de cîteva ori, își schimbaseră și numele, precum Hagienii, numiți altădată Cărărenii și Luminenii, pomeniți alături de Cornul lui Ojog într-un act de la 1436. Nenciuleștii, Vărăștii, alte sate din preajma Mostiștei, sînt pomenite în tot felul de pricini de hotărnicie cu mînăstiri din nordul Olteniei și Munteniei, după cum Făcăienii, Bordușanii și Vlădenii apar în acte la 1467 ; la 1505 Radu cel Mare întărind vechi stăpîniri și privilegii mărturisește o viață economică intensă și complexă : „și perperii ce vor fi de car cu pește sau de la buți cu vin, sau fie ce se vinde pe ocina sau la bălțile sfintei mînăstiri, sau vor fi prisăci sau vii sau grădini sau pometuri, iar ei să-și plătească perperii și vămeșeria și vinăriciul și toată dajdia ce se cuvine". Iar la marginea de către răsărit a Bărăganului, chiar pe malul Dunării, la un vad prielnic pentru trecerea nenumăratelor turme de oi se afla și un renumit loc de comerț, Tîrgul de Floci, cu pîrgari și pîrcălabi, punct de convergență a mocanilor munteni, transilvăneni și moldoveni, ce au brăzdat întinderea cîmpiei cu drumurile lor tainice și precise secole de-a rîndul. Între munte și mare, cîmpia le-a înlesnit drumul, poposind turmele, herghelille și ciurdele pe suhaturile de primăvară sau pe miriștile, cîte vor fi fost, de toamnă. Tîrgul de Floci a dispărut în ceața vremurilor, pe urma lui a răsărit un sat, Piua Petrii, a pierit și el în zilele apropiate nouă, pe timpul revărsărilor de ape, rămînînd mărturie doar clopotnița bisericii răsărind de departe drumețului.

Drumurile oierilor și ale istoriei sînt însemnate pînă azi pe întinsul Bărăganului, de pe cele cîteva căi moderne zărindu-se ici și colo, pe măguri joase, movilele enigmatice, mergînd din zare în zare într-un sistem coerent de semnalizare, iar la răscruci pierdute sub bolta imensă sau la cîte un cot de pădure, stăru-

ind troiţele de piatră înalte de cîte trei-patru metri, frumos dăltuite, ca cea de la pădurea „la Kirana“, din preajma unui fost han de hoţi, sau cele de la Luciu, marcînd calea Brăilei, sau atîtea altele, pierdute şi neştiute sau rămase azi în mijlocul satelor, ca la Cosîmbeşti, în curtea şcolii. Crucile au şi ele drumurile lor, coborîte fiind ele de pietrarii buzoieni, de pe dealul Istriţei, cale de două sute de kilometri pînă la ţărmurile Dunării. Şi odată cu ele veneau în care grele şi uriaşi colaci de fîntînă, cioplite dintr-o singură bucată de stîncă, avînd pînă la doi metri diametru, purtînd inscripţii ca cea din Balaciu-Piteşteanu : „s-au ridicat cu keltuiala lui Aron Nedelkovici, 1853“.

Trecutul Bărăganului nu e uitat încă de generaţia oamenilor de şaizeci de ani care îşi amintesc cu precizie de aşezările de bordeie, din suhaturile aflate la o zi sau două de drum cu căruţa, lîngă „drumul subţire“, în care unii s-au născut sau au auzit pe părinţii lor povestind de tîrlele şi de „închisorile“ (locuri de islaz îngrădite) pierdute pe sforile de moşie întinse pe douăzeci şi treizeci de kilometri, tăind în lungi felii, perpendiculare pe apa Ialomiţei, stepa Bărăganului, cum au fost Cosîmbeasca, Cotroceanca, Ghimbăşanca, Mărculeasca, Sudiţeanca, apelativul feminin fiind destinat acestor mătci hrănitoare ale cîmpiei. „Aici, în Bărăgan, era inima pămîntului“ i se pare şi azi lui Mihai Robe Tudor de ani 67, om voinic, inteligent, cu ochi albaştri, blond, aşa cum mulţi am văzut, cu destulă uimire, pe Ialomiţa şi pe Dunăre, gîndindu-mă că sînt urmaşii direcţi şi neştiuţi ai geţilor. La fel ca şi moş Ion Albu din Giurgeni, întîlnit, la 70 de ani, călare, păzind ciudatele şurle conice din stuf ale tîrlelor de oi, ştiutor de cîntece bătrîneşti şi de multe întîmplări ale cîmpiei. Oameni care au păstrat, la Coslogeni, poate unicul altar dendrolatric ce mai poate fi văzut în ţara noastră, sub forma unei capele acoperind o enormă cruce de piatră de braţele căreia atîrnă zeci de fîşii din hainele închinătorilor şi hîrtiuţe cu dorinţele lor, capelă aşezată la poala unei movile, străvechi al-

tar sau necropolă, străjuită de uriași salcîmi centenari. Taine ale cîmpiei.

Dar taina cea mare este însăși cîmpia Bărăganului, ascunsă privirilor călătorilor grăbiți de pe șoseaua Urziceni-Slobozia, croită în uriașul uluc verde al văii Ialomiței, cărora trecerea prin satele mari, cu case frumoase, înecate în verdeață, le pare a continua ținutul învecinat și împădurit al Vlăsiei. E drept că din cînd în cînd apar, pe dreapta mai ales, la Crăsani, la Malu, la Căzănești, la Slobozia chiar, la Ograda, la Țăndărei, coaste înalte, cu vii și crînguri, întreținînd iluzia unor denivelări ce s-ar continua spre sud. De departe, dinspre miazănoapte, de pe linia lacurilor sărate dinspre Buzău și Brăila, coasta apare într-adevăr ca un deal înverzit, atrăgînd cu promisiunea verdeții sale răcoroase, ca mirajul unei oaze în deșert. Într-o jumătate de oră coasta poate fi suită pe drumeaguri nisipoase adîncite ca niște canioane între malurile lutoase. De sus, privind spre miazăzi, ideea mirajului se impune : dincolo se întinde iarăși imensa stepă dreaptă, galbenă la vremea secerișului, fără arbori, fără umbră, încinsă sub soarele cenușiu. Dar jos, la picioare, verdele intens al luncii Ialomiței, cu plopi uriași, cu casele și bisericile albe, cu grădinile lărgindu-se pe doi kilometri, întreține cealaltă iluzie, a pădurii și a naturii subcarpatice românești, blînde și primitoare, îmbietoare la viață.

Într-un asemenea loc binecuvîntat, la mijlocul Bărăganului uscat, dar în lunca umedă a Ialomiței, la încrucișarea geometrică a drumurilor trase cu linia de la nord la sud și de la răsărit la apus, se înalță Slobozia, părînd și ea, celui ce ar veni dinspre stepa din miazăzi, ireală vedenie. Imaginați-vă trei poduri de beton și oțel și viaducte frumos arcuite, strînse la un loc de complicate bucle și șosele asfaltate, cu maluri înalte ca o faleză, împădurită la poale, făcînd trecerea peste apele unui rîu lat. În primul plan turlele roșii ale bisericii din Bora, lîngă ele incinta fortificată a mînăstirii Sfinții Voievozi, ctitorie a lui Matei Basarab, iar mai încolo panorama unui oraș răsărit într-a-

devăr peste noapte. Lunga uliță veche, cu prăvălii și cîrciumi ale trecutului, se termină într-o imensă piață dublă, croită parcă pe măsura fanteziei de arhitect și urbanist a lui G. Călinescu. Un frumos palat civic este în centrul acestei pieți îngemănate, o parte a căreia este echilibrată de construcțiile modernului spital și al casei de cultură a sindicatelor, iar cealaltă parte de edificiile magazinelor și blocurilor de locuințe. Peluze de verdeață, trandafiri, arbuști încă tineri, desenează vaste suprafețe geometrice. Într-un colț al pieței se înalță silueta ciudată a muzeului de etnografie, Slobozia fiind singurul oraș din țară care are pentru muzeu o construcție anume proiectată. Deschiderea amplă a pieței, spațiile generoase între construcții, consună cu vastitatea Bărăganului în mijlocul căruia a crescut acest oraș pe care îl visez ca pe o Brasilie sau un Chandigarh a României. Așa par să-l gîndească și arhitecții institutului de proiectare al județului, croind deja largi esplanade îndreptate spre apa Ialomiței și năzuind să treacă albele construcții pe faleza dominatoare. Orașul dispune deja de o bază industrială în plină creștere, între care uriașele instalații argintii ale unei uzine chimice luminează în noapte zarea cîmpiei ca o imensă și complicată bijuterie. La cîțiva kilometri se află Amara cu hotelurile, lacurile, ștrandurile și vilele sale, constituind o altă componentă a hinterlandului viitoarei urbe ce acum crește cu uluitoare viteză. Slobozia e un oraș tînăr și prin populația sa. Atmosfera întreagă este a unui șantier, a unui oraș ce se construiește trăind. Suflul întregii istorii a Bărăganului, cavalcada migrațiilor, drumurile tăiate prin mari spații, un anume spirit al pionierilor desțelenirii cîmpiei din secolul trecut se ordonează acum în alte configurații ale dinamismului și entuziasmului constructiv. Este un spectacol pasionant în care prefigurarea viitorului se poate ghici și rămîne deschisă, menind Sloboziei rolul unei metropole a cîmpiei, atrăgătoare etapă a turismului de tranzit între munte și mare, născînd o varietate caleidoscopică de sentimente între melancolica visare a stepei enigmatice și afirmarea verticală a castelelor de apă de modernă geometrie.

Dobrogea

Pămîntul dintre Dunăre și Mare poartă în trecutul său străluciri neistovite, luminînd într-un fel aparte gîndul și fapta istorică românească din această străveche provincie a noastră. Menționînd *Registrum Mundi* al lui Antonius Coberger, așa-numita și vestita *Cronică de la Nürenberg* din 1493, ca și o hartă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea pe care o găsise la Bibliothèque Nationale din Paris, George Vîlsan sublinia că Europa știa încă din evul mediu „nu numai de stăpînirea politică a Basarabilor“ în Dobrogea preotomană ci și de faptul că românii alcătuiau cea mai veche și mai numeroasă populație „pe tot cursul Dunării inferioare... pînă la Mare“. La 1391 titlul lui Mircea cel Bătrîn, prevestea magnific o parte din realitatea de azi : „domn al Țării Românești, duce al Amlașului și Făgărașului, comite al Severinului, despot al pămînturilor lui Dobrotici și stăpînitor al Dîrstorului“, iar în baza drepturilor sale la 1406 dădea mînăstirii Cozia, „de ocină și de ohabă“ toate bălțile Dunării de la Săpatul pînă la Gura Ialomiței, unde în Cetatea de Floci erau pîrgari și pîrcălabi Tîmpa, Drăgoi, Gureș, Petre, printre ei fără îndoială, după nume, mocani de peste munte.

Prezența statornică a acestora în bălți, în stepă, în codri, în Deltă, la țărmul Mării, este una din explicațiile dăinuirii noastre istorice. Tăria lor neînfrîntă, voința lor de fier, omenia dar și duritatea lor la nevoie (vă aduceți aminte de *Povestea Baciului Tomegea* a lui Mihail Sadoveanu ?) sînt fragmente din însăși istoria neamului, iar imensa epopee durînd de două mii de ani a transhumanței este fără îndoială una din ma-

rile teme ale culturii populare europene, aşteptîndu-şi încă nu numai exegetul ci şi romancierul capabil să evoce imensa peregrinare a bărbaţilor şi a turmelor, urmînd „drumurile oilor" ce radiau din Carpaţi către cîmpiile din vest, sud şi est pînă către zarea albastră a mărilor.

Drumurile acestea au acoperit şi Dobrogea din străvechime, aşezîndu-se ca o reţea fină şi elastică peste spaţiul straniu al munţilor de piatră roşie ai Măcinului, al şisturilor verzi din podişul Casimcei, al lagunelor şi grindurilor misterioase, al pămînturilor negre din sud unde sub poala Deliormanului întunecat se vor fi oprit mocanii cu nespusă mirare dar şi cu revelaţia stării lor de stăpîni ai locului atunci cînd şi-au recunoscut făptura, gluga, cioarecii şi opinca, în imaginile săpate în piatră ale uriaşului monument ridicat de strămoşii lor în punctul acela de glorie romană dominînd orizonturile Scythiei Minor numit Tropaeum Traiani. Pe tot ţinutul dintre Dunăre şi Mare cîşlele şi tîrlele mocanilor stăruie, cu numiri evocatoare — Săcele, Sibioara, Vadu — alături de satele străvechi ale românilor băştinaşi, trăind neîntrerupt în locuri blagoslovite şi greu de ajuns ca Oltina, Mîrleanu, Pecineaga, Niculiţel, Zebil, Enisala. O arhitectură de piatră şi de pămînt, cu acoperişuri de trestie sau de papură, cu lemnăria uşilor, ferestrelor şi stîlpilor prispei vopsită în roşu sau albastru, se strîngea în jurul vetrelor şi hornurilor mari ocupînd centrul caselor cuprinzătoare mai ales prin adaosul polatelor de sub prelungirile acoperişului lăsat pînă aproape de pămînt, ca pavăză împotriva vînturilor stîrnite iarnă şi vară. Scoarţele şi lăicerele din aceste case cu pereţi unduitori de lut sînt aceleaşi ca în toate provinciile româneşti, cu dungi de culori potolite şi cu alesături geometrice; ştergarele însă, mari şi albe, înfăţişează păsările şi vegetaţia ţinutului, cocori şi berze în zbor, trandafiri şi floarea roşie a scaieţilor ornamentali. În aceste case se vedeau mai rar oalele şi străchinile de pămînt ars şi nici vasele de lemn nu erau înşirate pe laviţe, în locul lor strălucind tipsiile şi talgerele de aramă roşcată, bătu-

tă cu ciocanul și înflorată cu mărunte motive, și căldările cu fundul rotund și cu toarte meșteșugit terminate în cap de șarpe. Vasele de aramă făceau un fel de tainică legătură, prin universala lor prezență, între românii locurilor și semințiile venite de-a lungul vremurilor cu căruța sau călare, oprindu-se în derele (văi) uscate, la umbra cîte unui minaret sărac de scînduri. Între cusăturile turcilor și tătarilor se aflau și unele ce povesteau istorii ale unei alte lumi, cu corăbii și chioșcuri, stele și chiparoși, imagini ce se regăseau cîteodată și în vastele cimitire pe piatra albă a mormintelor de regi, rătăcite în mulțimea blocurilor de stîncă necioplite străjuind întinderi părăsite. Printre ele pășteau turmele mocanilor stăpînind trecutul mort cu prezența lor mișcătoare și de aceea statornică, semn al destinului românesc al Dobrogei.

Valorile plastice ale lutului și pietrei în arhitectura populară dobrogeană

Poate că nu există o altă regiune a țării noastre care să fi concentrat în așa măsură atenția pictorilor, așa cum Dobrogea a făcut-o în ultimele cinci decenii, mărturie stînd, printre altele, admirabilul muzeu de artă românească modernă de la Medgidia și pînzele din mica dar prețioasa colecție a muzeului din Tulcea. De la Dărăscu, Iser, Steriade, Luchian, Grigorescu, la Ciucurencu, Bitzan, Pacea, alături de care pot fi pomenite alte, multe alte nume, atîția dintre marii noștri coloriști au fost atrași, ani de-a rîndul, de lumina, inegalabila lumină a acestui pămînt dintre Dunăre și Mare, cu munți roșcați și violeți, cu stepa cafenie, galbenă sau verde, cu faleze roșii și șisturi verzui, cu păduri întunecate și întinderi de stuf auriu și cenușiu, cu pînze de apă sidefii și cu un cer mereu schimbător, trecînd de la albastrul cristalin la înșelătoarele trîmbe ale aburilor urcînd diafan sau amenințător pe întinsul orizontului misterios. Într-o istorie a picturii românești, încă nescrisă, se va consemna locul Dobrogei ca ținut fertil al creației plastice moderne, marcîndu-se totodată extinderea, geografic vorbind dar implicînd și o anume creștere a înțelegerii artistice, de la acel colț extrem-sud-estic din gura văii Batova, încărcat de imaginile și miresmele unui exotism oriental, la vastele întinderi ondulate pînă departe, în nord, către apele despletite din Delta Dunării, purtînd însemnele unei istorii multimilenare.

Oamenii și așezările acestui ținut, modelat de o geografie și o istorie aparte, nu lipsesc de pe pînzele pictorilor, topindu-se într-o viziune unitară, firesc să

fie astfel, construcțiile născute din pămîntul și sub cerul dobrogean fiind ale acelui peisaj și ale acelei lumi de forme și culori. Iar cînd spunem „născute din pămîntul“ Dobrogei nu folosim o metaforă, ci ne gîndim aievea la solul furnizînd imensa varietate a materialelor din care sînt durate casele și acareturile dobrogene, în primul rînd lutul și piatra.

Există în Dobrogea o adevărată arhitectură a „lutului“, cu nimic mai prejos, ca realizare arhitectonică și plastică, decît arhitectura lemnului sau a pietrei, de acolo sau din celelalte ținuturi românești, diversitatea materiilor prime dovedind tocmai capacitatea creatoare a meșterilor români de a converti în valori artistice, — cu o mare știință a nuanțelor și cu o stăpînire perfectă a tehnicii, — orice material ce le-a stat și le stă la îndemînă. Pămîntul muiat, clădit deodată pe întreg traseul planului casei sub forma „ceamurului“ sau tăiat în calupuri paralelipipedice numite „chirpici“, constituie un material de bază pentru arhitectura populară dobrogeană. Pereții înălțați au regularitatea necesară dar păstrează o anume intrinsecă plasticitate subliniată, parcă, de lipiturile succesive făcute cu mîna. Uneori cele trei sau patru straturi de lipeală cu pămînt, ținînd locul tencuielii cu ciment, sînt gîndite ca un sistem decorativ în sine, fiind lăsate vizibile urmele degetelor ce au fățuit cu uimitoare regularitate suprafețele exterioare, o regularitate care lasă însă să se citească efortul emoționant al trudei mîinilor femeiești. Casele și acareturile din Dobrogea păstrează în acest mod căldura palmelor omenești, anonime făuritoare de artă, ca în marile opere de sculptură. Uriașe „obiecte“ modelate din lut sînt cuptoarele dobrogene, a căror varietate de forme ar da dreptul alcătuirii unui veritabil repertoriu de asemenea construcții utilitare îmbrăcate în cele mai consecvent funcționale volume. Suprafețele întîlnindu-se în muchii rotunjite se continuă unele pe altele, sub stratul de lipitură întins aproape ca o învelitoare de piele lăsînd să se întrevadă volumele principale. Diferențele de nivel, concavitățile și convexitățile, neașteptatele protuberanțe, toate servind

împlinirii unor precise nevoi practice, se constituie în opere de sculptură modernă, de mari dimensiuni, adesea fumegînd, detaliu ce s-ar putea lega fie de arta „happening“, fie, pentru un privitor detaşat, de o înţelegere neaşteptată a umorului.

Lutul participă şi la structurarea specifică interiorului dobrogean prin largile platforme servind în loc de paturi, dar mai ales prin impozantul sistem al „şemineurilor“, de multe ori duble, din tinda mediană, foarte largă. Deasupra podiumului uşor înălţat al vetrei se ridică, în volume perfect echilibrate, hornul conducînd fumul în pod.

Alături de formele lutului definite prin suprafeţele unduitoare, piatra apare în construcţiile dobrogene în aglomerări masive, alcătuind registrele de rezistenţă, tehnică maximă, fie sub forma temeliilor şi a soclurilor, fie sub aceea, de mare decorativitate, a nesfîrşitelor ziduri, dînd impresia, în satele vechi, a unor rîuri de piatră curgînd pe uliţele întortocheate. De o mare varietate atît în ce priveşte mărimea grain-ului, cît şi în ce priveşte culoarea, piatra completează cu suprafeţe rugoase întinsul lipiturilor de pămînt. În blocuri mari, neregulate, sau, dimpotrivă, tăiate în forme geometrice clare, în plăci înguste sau în forme de o regularitate amintind cărămida, de infinite nuanţe gălbui, roşii sau verzi, piatra are o pondere deosebită în arhitectura populară dobrogeană. Un capitol important al folosirii pietrei în arhitectura populară este cel al fîntînilor şi al cişmelelor, formînd un element caracteristic al peisajului dobrogean : jgheaburi lungi de cîte 60—80 metri, din piatră de talie, uneori avînd incastrate fragmente romane sau inscripţii în alfabet arab.

Lutul şi piatra, în nesfîrşite combinaţii de volume şi tonuri alcătuiesc suportul acoperişurilor de olane rotunde sau de trestie, colorînd în chip aparte aşezările dobrogene. Acoperişurile în patru ape scunde, cu olane roşii, prinzînd cîteodată o patină verzuie, se întind largi cu streşinile acoperind prispe şi kilere, conducînd la evidenta tendinţă de orizontalitate a caselor

dobrogene, parcă așternîndu-se pămîntului la suflarea puternică a vînturilor. Cele cu învelitori de stuf se înaltă, în două ape, cu frontoane triunghiulare, purtînd un amplu decor traforat, dominate de imaginea a două capete de cai, simbol enigmatic rămas să stăruiască pînă azi doar în satele de români „băștinași". Lemnul de stejar este folosit și pentru fasonarea stîlpilor prispei și a foișoarelor largi, amîndouă aceste spații semi-deschise integrîndu-se armonios în plastica arhitectonică a construcțiilor dobrogene și făcînd, în același timp, legătura cu arhitectura populară de pe tot cuprinsul țării.

Galbenul lutului, culorile patinate ale pietrei, olanelor și stufului, sînt completate deseori cu albul pereților văruiți și cu albastrul brîielor de la temelia caselor, cu roșul stîlpilor prispei și a ramelor ferestrelor. Sînt valori plastice ale arhitecturii populare dobrogene, născute din folosirea de către meșteri plini de imaginație a lutului, pietrei, stufului și lemnului acelor meleaguri, găsindu-și locul firesc în tablourile atîtora dintre pictorii pămîntului dintre Dunăre și Mare.

Dimensiunea mării

Rotunjimea pămîntului românesc, atît de armonios construit, o gîndim întotdeauna alăturîndu-i firesc întinderea albastră a mării. Atît de firească ne este gîndirea laolaltă a pămîntului și mării românești încît se întîmplă că nu-i deslușim deseori acesteia din urmă sunetul propriu în frămîntarea de veacuri a sufletului și istoriei românești. Sînt în modul de a concepe desfășurarea civilizației românești mai multe asemenea curioase neluări în seamă a unuia sau altuia din tărîmurile constitutive. Știm de pildă foarte puțin despre viața și cultura orășenească nu numai a evului de mijloc românesc ci și a epocii moderne, de-abia în ultimul timp învățîndu-ne a gusta ciudata constelație socială și spirituală a secolului al XVIII-lea și a începutului celui de al XIX-lea. Tot așa de puțin știm despre tradițiile unor altor îndeletniciri ale poporului român decît cele legate de agricultură și păstorit, între aceste tradiții cea a mineritului și metalurgiei fiind una din cele mai vechi și mai strălucite. Dualitatea geofizică munte-cîmpie și bivalenta tipologie umană corelată plugar-cioban s-au impus ca realități fundamentale desigur, dar au umbrit cu totul celelalte tipologii posibile, fiecare dintre ele purtînd diferențe de structură și evocînd universuri diverse de simțire și cugetare. S-a produs o anume simplificare uitîndu-se de exemplu că muntele și cîmpia au stat împreună sub oblăduirea aceleiași uriașe și majestuoase păduri românești, „codrul" fiind în fond realitatea naturală primordială a pămîntului românesc, adevărată „matrice" în sens aproape organic. Ideea a rămas să viețuiască ca atare în literatura populară, dar în gîndirea istorică și filozofică românească ea s-a estompat dacă nu

C-da 5814 coala 20

s-a pierdut cu totul. Istoria viitoare a civilizației românești nu va putea însă ignora virtuțile complexe, poetice, economice și militare ale codrului. După cum o asemenea istorie a civilizației românești nu va fi întreagă și luminoasă fără un capitol, un vast capitol, al mării.

Presimțeam acest adevăr dar cît de puțin știam despre dimensiunea mării în istoria românească am înțeles doar foarte de curînd. Un nou unghi de vedere îmbogățind viziunea de ansamblu a civilizației românești, deschizînd perspectivele proaspete în tratarea unei ample problematici, propunînd meditației istorice teme noi și oferind temeiuri profunde mîndriei patriotice, iată substanțialul aport pe care un tînăr muzeu, cel al marinei române, îl aduce în contextul vieții noastre culturale și științifice. Cel puțin așa mi-a apărut într-o recentă călătorie la Constanța și-i sînt recunoscător pentru plusul de cunoștințe și mai ales de deschidere —, dobîndiri personale, de bună seamă, — prilejuite. Cu mijloace mai degrabă modeste, folosite însă cu pricepere, cu talent aș spune, integrate într-o concepție foarte clară, urmînd un fir conducător ferm, muzeul ilustrează străvechea tradiție maritimă a poporului nostru, orientarea permanentă a locuitorilor acestui pămînt din arcul carpatic înspre zările Mării Negre. Dacă ne gîndim bine, marea a fost unul din polii de permanentă atracție a acelei uriașe mișcări pastorale, pendulînd pe toate pămînturile românești, a ancestralei transhumanțe, proces dramatic și salvator în același timp al continuității și unității indestructibile a poporului român de-a lungul a mai bine de două milenii. Către orizonturile joase ale mărilor au pornit în tot timpul lungului veac de mijloc românesc turmele românilor din Carpați, ale aromânilor din Rodopi și din Pind, primii către țărmurile Mării Negre, cei din urmă către Marea Egee și Marea Adriatică, țesînd o imensă și numai de ei știută rețea a drumurilor pastorale care au fost tot atîtea fire trainice ale existenței naționale. Nici istoria și nici romanul acestei grandioase epopei românești nu au fost scrise încă, dar este destul să ne gîndim la *Miorița* pentru a presimți neistovitele forțe de creație artistică ce-și așteaptă încă des-

cătușarea. Drumurile păstorilor români către Marea Neagră au rămas punctate pînă azi cu etapele atît de evocator numite Tîrgul de Floci și Păcuiul lui Soare, așezări medievale pe urmele unor cetăți romane și bizantine. Ei urmau drumuri cunoscute din vechime, bătute de străbunii daco-geți, care aici, pe malul Mării, în Dobrogea, au fost romanizați înaintea celor din Transilvania, cum glăsuiește un citat din Pârvan de pe o hartă din Muzeul marinei.

Străveche vatră de civilizație, pămîntul românesc de lîngă „Marea cea mare" a lui Mircea cel Bătrîn a fost legătura permanentă cu „lumea", fie ea cea a thalassocrației grecești, a Orientului din imperiul roman, a Bizanțului, a Occidentului genovez sau venețian, a imperiului otoman. Marea Neagră este o parte din vocația noastră către deschis și către dialog, către schimburi economice și culturale, către înțelegere și toleranță. Către ea se scurgeau în mod firesc toate apele țării, harta hidrografică a României fiind o surprinzătoare replică de armonie la cea a uscatului românesc. De-a lungul acestor ape s-au organizat căile de comunicații și s-au stabilit centrele urbane, multe din ele, din Moldova și Țara Românească, păstrînd de sute de ani și pînă azi vii legături de comerț cu țărmul Mării Negre, ducînd pînă departe sub munți pulsul economiei largi, mondiale. Pentru paza acestor drumuri, pentru paza teritoriului național au fost înălțate cetăți, iar domnitorii români au organizat flote și au inițiat vaste operații de „apă și de uscat" ca cea din 1445 cînd muntenii au participat cu 50 de ambarcațiuni la campania lui Iancu de Hunedoara sprijinit de flota burgundo-papală. Și ce tulburătoare apare în acest context, aici, pe malul mării, imaginea unei corăbii moldovenești, a unui „pînzar" ca cele folosite de Ștefan cel Mare pentru apărarea Cetății Albe și Chiliei, imagine reprodusă după o frescă de la Sucevița! Drumurile mării venite din Orientul fabulos se continuau pînă departe în Țara de Sus a Moldovei și către capitalele Țării Românești, către orașele Transilvaniei, așezînd pămîntul românesc pe marile artere de circulație internațională. Transilvania era și ea firesc in-

tegrată în acest flux vital, impresionanta monoxilă de 10 metri din lemn de stejar din secolul al XII-lea de pe Crișul Alb, din țara Zarandului, ilustrînd în Muzeul marinei această realitate. Amploarea schimburilor comerciale ca și rolul important al țărilor române în viața economică a timpului sînt atestate de numeroase fapte și documente între care cel ce urmează ni se pare grăitor pentru spiritul realist dominînd legăturile economice. Este vorba de un firman dat de sultanul Mohamed al II-lea (1451—1481) prin care se acordă negustorilor moldoveni dreptul de a face comerț în imperiul otoman: „Cu distinsul dintre Prinți Petru Voievod, domn al Moldovei, făcînd pace am uitat inimiciția dintre noi și am poruncit ca negustorii care sînt din provinciile sale, din Akkerman, să vie cu corăbiile lor și să exercite comerțul făcînd tranzacții și cumpărături cu poporul la Adrianopol, Brusa și Constantinopol"... 9 iulie 1456.

De atunci pînă azi Marea Neagră nu a încetat de a fi o componentă esențială a vieții noastre economice și de stat și a vieții noastre spirituale. Creșterea vertiginoasă a orașelor dobrogene în ultima sută de ani, transformarea porturilor Mării Negre românești într-un vast mecanism de schimburi internaționale economice, au fost doar preludiul marilor progrese de azi. Vocația politică și economică a României moderne este legată indisolubil de Marea Neagră. Dimensiunea mării în istoria românească este azi consfințită de ultimele hotărîri de mare importanță privind complexul hidroenergetic și de transport Dunărea-Marea Neagră, construirea noului port maritim Constanța Sud-Agigea, hidrocentrala de la Cernavodă și șantierul naval din Constanța unde încă în cursul acestui cincinal vor fi lansate la apă nave românești de mare tonaj. Drumurile oierilor sînt înlocuite de „drumul fără pulbere" al canalului, „pînzarele" moldovenești sînt înlocuite de mineralierele uriașe, energia creatoare a poporului român continuînd azi o tradiție milenară ale cărei repere Muzeul marinei române le marchează.

Unitatea culturii populare la Dunărea de Jos

Vreme îndelungată a stăruit părerea, întemeiată pe necunoaştere, că în ţinuturile întinse străjuind malurile Dunării, de-a stînga şi de-a dreapta marelui fluviu, începînd cam din dreptul Călăraşilor dacă nu chiar din dreptul Olteniţei şi Turtucaiei şi Silistrei pînă la vărsarea în mare, cultura populară nu ar prezenta interes sau, şi mai rău, că nici nu s-ar putea vorbi de aşa ceva. Se invoca mereu bine ştiuta teză a intensei circulaţii a noroadelor de-a lungul secolelor prin acest adevărat „coridor" făcînd legătura între stepele nord-pontice şi Peninsula Balcanică, circulaţie ce ar fi împiedicat sau ar fi şters urmele culturii populare tradiţionale. Existau, este drept, unele mărturii impresionante despre starea de lucruri generată de amintita circulaţie, mărturii datînd chiar pînă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, ca aceea notată de un rus călătorind prin 1840 în Dobrogea, în spusa ţăranilor români: „Din vechime ţara noastră stă în hotar şi deseori războaiele se fac pe aci, din zece, mult doisprezece ani. Abia ne mai îndreptăm, creştem vite şi cultivăm grădinile şi iarăşi se face război. Şi atunci cine poate, fuge în Valahia; iar pe care-i prind turcii, îi duc cu dînşii în ţara lor; turmele ni le mănîncă, caselor le dau foc şi grădinile ni le pustiesc. După ce trece războiul, care mai rămînem vii, iarăşi ne întoarcem pe la vetrele noastre şi ne facem pe ruine bordeie şi iar ne apucăm de gospodărie. Gîndeşte acum, cînd ne mai putem îndrepta?". Şi, cu toate acestea, cercetători ca Ion Ionescu de la Brad, Teodor Burada, şi mulţi călători străini au notat încă la jumătatea secolului al XIX-lea aspecte de mare interes ale culturii populare, româneşti în primul rînd,

nu numai din Dobrogea, dar și din Ialomița și din Bugeac, Bărăganul Ialomiței și al Brăilei demonstrînd nu numai ființarea istorică neîntreruptă a poporului român în aceste ținuturi, ci și excepționala vitalitate a culturii sale populare. Din fericire, ceea ce pînă acum două decenii încă alcătuia marea „pată albă" a etnografiei românești, constituie azi o etapă depășită a istoriei acestei științe în țara noastră. Înstăpînirea științifică a acestor ținuturi este cu atît mai remarcabilă cu cît ea a fost realizată de forțe tinere, locale, înaintînd paralel pe dublul front al constituirii colecțiilor muzeale de caracter etnografic și pe cel al publicațiilor de specialitate, fie sub forma unor anuare și periodice, fie sub cea a unor volume de sine stătătoare. Coborînd de-a lungul Dunării se cuvine să amintim colecțiile etnografice ale Muzeului de istorie agrară al României de la Slobozia, colecția etnografică și de artă populară a Muzeului de artă din Constanța, colecțiile etnografice și de artă populară ale Muzeului Brăilei, cele ale Muzeului județean de istorie și etnografie din Galați, colecția etnografică și de artă populară a Muzeului Deltei Dunării din Tulcea. Mii de obiecte, de mare valoare documentară, științifică și artistică au fost strînse într-o perioadă extrem de scurtă, cam un deceniu și jumătate, concomitent cu o sistematică cercetare istorico-etnografică, prilejuind, în același timp, desfășurarea celui de al doilea front, cel al publicațiilor.

Cercetările întreprinse în cursul ultimelor două decenii au pus în lumină existența în mare arie a Dunării de Jos românești a unei culturi populare ce se înscrie, prin caracterele sale fundamentale în ansamblul culturii populare românești, dezvoltînd însă și unele netăgăduite aspecte locale determinate de factorii de mediu, istorici, demografici și economici, atît de caracteristici ai spațiului de dramatică tensiune dintre Curbura Carpaților și țărmul Mării Negre. Prin așezarea sa geopolitică spațiul a fost din vechime unul de contact,

de tranziție și de ciocnire, destul fiind să amintim (dincolo de episoadele tragice ultime ale legendei lînei de aur, aici, la gurile Istrului, petrecute) că aici în preajma Brăilei se termina unul din limes-urile romane și că un altul, ceva mai nordic, între Prut și Nistru, apăra orașele de la gurile Dunării și stepa Bugeacului, ambele marcînd confiniile extrem-nordice ale imperiului roman, expuse valurilor continui ale migrațiilor ce vor continua încă un mileniu aproape pînă sub zidurile cetăților și orașelor bizantine și multă vreme după aceea, locul noroadelor călare luîndu-le în secolele al XVII-lea, XVIII-lea și al XIX-lea armiile „modernizate" ale celor trei mari imperii ce își disputau rîvnitul drept de protectorat asupra Principatelor Danubiene, placa turnantă a aventurilor militare otomane și țariste aici aflîndu-se, exact în acest spațiu. Săpăturile arheologice, tot mai numeroase, au demonstrat existența necurmată în acest spațiu a așezărilor daco-getice, romane, bizantine și în fine, românești, rezistînd tuturor furtunilor istoriei. În așa fel, încît tîrziu, în al XIII-lea secol, genovezii din contoarele de la Maurocastro (Cetatea Albă), Vicina și Enisala, vor fi întîlnit, cu surprindere, vorbitori ai unui idiom ce li se va fi părut familiar.

Tărîm de întîlnire a curentelor de mărfuri și a drumurilor mari dinspre și înspre Balcani, Orientul Apropiat, Stepele nordpontice, nordul european, și Europa centrală, ținuturile Dunării de Jos românești și-au păstrat peste veacuri vocația comercială. Capetele de pod de peste Dunăre, între care raiaua Brăilei a jucat un rol însemnat, au fost vaste piețe de schimb a celor mai diferite produse, iar din punct de vedere arhitectonic orașele din acest întreg spațiu purtau amprenta constantinopolitană, așa cum pînă tîrziu în anii noștri au păstrat edificii reprezentative Mangalia, Constanța, Sulina, mai ales, dar și Călărașii, Brăila și Galații. Circulația mărfurilor a imprimat anume aspecte culturii populare în general și artei populare plastice în special, produse orientale amestecîndu-se cu cele caracteristice epocii capitaliste care și-au făurit aici forme specifice de comerț intens cum erau zonele de portofranco.

Circulația oamenilor și mărfurilor de ordin internațional schimbătoare de-a lungul vremurilor se suprapunea însă pe o realitate puternică, stabilă, cea demografică și economică autohtonă, românească, prezentînd și ea anume note specifice acestui spațiu. Să observăm mai întîi configurația geografică a ținutului dintre Carpați și Mare, străbătut de o foarte densă rețea hidrografică, aici culegînd Dunărea cei doi mari și ultimi afluenți ai săi, Siretul și Prutul, după ce primise Ialomița, și Călmățuiul, întregul ținut de cîmpie joasă fiind străbătut de cursurile leneșe, cu numeroase bălți ale Buzăului, Rîmnicului. Pe drumurile paralele cu apele, dar și pe cele tăind de-a curmezișul interfluviile largi, se scurgeau periodic nu numai turmele imense ale mocanilor bîrsani, mărgineni, brăneni, brețcani, vrînceni, punctîndu-și drumurile cu cruci de piatră, cioplite în masivul Istriței, dar și carele agricultorilor ce-și aveau satele de baștină în munții Buzăului și ai Vrancei și care coborau în cîmpie la vremea muncilor agricole. Prea-plinul populației Subcarpaților constituia un rezervor perpetuu de împopulare al cîmpiei, prin stabilirea unei a doua gospodării de caracter predominant agricol la șes. Un exemplu edificator : din totalul de 698 exploatări agricole din comuna Goidești (zona de munte a Buzăului), în 1949, — dintre care, în treacăt fie spus, 554 erau mai mici de un hectar —, 315 aveau pămînt în 34 de comune din zonele de cîmpie ale județelor Buzău, Brăila și Ialomița, situate uneori la circa 150 km distanță. Fenomenul acesta al dedublării gospodăriilor și al coborîrii populației spre cîmpie nu se înfățișează ca un caz special pentru Goideștii citați, ci el este general pentru întreaga zonă a Curburii Carpaților. Numai în porțiunea estică a Buzăului, adică între Slănicul Buzăului și Cricovul Sărat, 25 000 familii aveau pămînturi în cîmpie. Harta elaborată de Victor Tufescu[1] este edificatoare în această privință, stabilind amploarea fenomenului : „convoaiele carelor lor cu coviltir trase de boi ajunseră o trăsătură spe-

[1] *Subcarpații*, București, 1966, p. 141.

cifică a peisajului local"[2]. La carele agricultorilor trebuie adăugate cele ale pomicultorilor coborîndu-se cu fructe la cîmpie, cele ale tărarilor și sărarilor, ale carelor cu scînduri și butoaie, ale olarilor, ale „găzarilor" și „dohotarilor", toate coborînd după un calendar riguros pe drumuri din vechi stabilite, încrucișîndu-se cu carele ce urcau spre dealuri și munți, încărcate cu grîne, porumb, pește, pornite din bălțile mari ale Dunării și ale apelor mai mici, dar și cu cele purtînd marfa orașelor : geamuri, marchitănie, stămburi, ceaprazuri, podoabe, nostalgic amintitoare ale Orientului fabulos. Mișcările sezoniere, de caracter economic, ale populației, au fost dublate de la o vreme de cele determinate de colonizările mai mult sau mai puțin organizate, ținuturile de la Dunărea de Jos fiind martorele, cu deosebire în secolul al XIX-lea, ale unor puternice mișcări demografice. Acestea aveau loc însă nu într-un ținut pustiu, ci, dimpotrivă, într-unul caracterizat de densități diferite ale populației, de la densitatea mică, relativ, a cîmpiei propriu-zise, mai precis a „Bărăganurilor" (interfluvii) la cea crescută a luncilor apelor, în primul rînd valea Dunării ce adăpostea o populație românească băștinașă ale cărei așezări ființau probabil încă înainte de întemeiere dacă erau pomenite deja în documentele domniei din primele veacuri de după întemeierea țărilor române. Un șirag de sate mari și bogate, multe din ele toponime-dublete pe un mal și pe celălalt, se întindeau de la Ostrov și Oltina, Borcea și Cochirleni, Dăeni, Stăncuți și Tufești, pînă la Peceneaga, Gropeni, Rachelu și Luncavița, coborînd spre aglomerarea de sate românești din preajma complexului lagunar al Razelmului, cu Visterna, Enisala, Sabangia, Zebil și Dunavețen. Cîmpie și dealuri, baltă și pădure, mediul geografic de o rară bogăție și diversitate, chiar și în acele aparent monotone porțiuni de întinderi plane, a oferit numeroase posibilități de viață locuitorilor ținuturilor Dunării de Jos, ce au practicat concomitent agricultura, creșterea vitelor, viticultura, gră-

[2] Victor Tufescu, *op. cit.*, p. 140.

dinăritul, pescuitul, vînătoarea și albinăritul, într-un sistem economic complex, ilustrat de mulțimea și varietatea uneltelor folosite în aceste diverse ocupații, așa cum se află ele în colecțiile mai tuturor muzeelor din această mare arie. Specificul local al ocupațiilor de la Dunărea de Jos este demonstrat tocmai de tehnicile și uneltele întrebuințate aici, mărginindu-ne să cităm pietrele de arman și dicanielele sau doscilele de treierat, rîșnițele de lemn și de pămînt, cîrligele pentru împletit cînepa, tronurile de căruțe, războaiele de țesut hamuri, cosoarele de tăiat vița, crintele și răvarele, făcînd evident legătura cu zonele pastorale din Carpați, piuele pentru zdrobit bulgur, ca să nu mai vorbim de mulțimea și diversitatea uneltelor și tehnicilor de pescuit. În atîtea din gospodăriile românești din satele dobrogene, ialomițene, brăilene și gălățene pe care le-am cutreierat, am fost uimit de mulțimea uneltelor de tot felul folosite de țăranii ce știau să cultive pămîntul, să crească oi și vite mari, să pescuiască, să facă vin, să crească albine, întărindu-mi impresia că în aceste ținuturi se află cele mai bogate și mai variate inventare de gospodărie țărănească din întreaga Românie, implicînd, firește, și cunoașterea unor tehnici tot atît de diverse. Echiparea tehnică a acestor gospodării necesita practicarea a numeroase meșteșuguri între care rotăriile, atelierele de căruțe, fierăriile, hămurăriile, construirea lotcilor, erau înzestrate cu zeci și sute de unelte, de cele mai diverse tipuri, și poate că aceasta ar fi una din sarcinile importante ale muzeelor etnografice din zonă de a achiziționa inventare complete de astfel de ateliere. În ce privește instalațiile tehnice, se cunoaște puternicul specific local al morilor de vînt (este drept mai răspîndite în partea dreaptă a fluviului, dar nelipsind în trecut nici în Covurlui și în Bugeac), precum și instalațiile de captare a apei, fîntîni și cișmele, și irigare cu roți a grădinilor.

Arhitectura populară a Dunării de Jos folosea mai ales sistemul furcilor îngropate susținînd grădele de nuiele împletite și cel al vălătucilor, locuințele se dezvoltă pe orizontală, spațiul mărindu-se considerabil prin

extinderea aplecătorilor de sub streșinile prelungite ale acoperișurilor de paie, înainte vreme de tulpini de cînepă, trestie sau olane rotunde. Interiorul este caracterizat de existența sălii mediane cu o vatră („ogeacul") a focului închisă la care accesul se face printr-o arcadă sau o ușiță. Paturile joase de tipul platformelor sînt acoperite cu țesături de lînă și perne lungi. Între acareturile specifice sînt marile coșare de nuiele împletite, gropile de cereale, avînd o mare răspîndire, pînă tîrziu, cuptoarele de pîine, de dimensiuni mari.

Domeniul artei populare, în primul rînd cel al țesăturilor destinate interiorului sau pieselor componente ale portului popular, este cel care a fost cel mai intens cercetat în ultimii ani, rezultatele obținute de cercetători fiind cele care au atras atenția asupra puternicii unități a creației populare de pe ambele maluri ale Dunării. În cazul portului popular s-a ajuns de asemenea la constatarea unei remarcabile frumuseți și unități pentru toate ținuturile Dunării de Jos, subliniate atît de tipologia cămășilor cît și, mai ales, de ornamentica pastelcilor cu „ghenar" și cu „pisc".

Cel mai tînăr front de lucru al etnografiei românești a înregistrat, după cum se vede, succese apreciabile într-un răstimp scurt. Aceste succese se cuvin desigur a fi consolidate prin aprofundarea documentării istorice, de arhivă și de bibliotecă, ca și prin continuarea explorării terenului.

Iașii multor amintiri

Aproape toate stampele, dacă nu toate, din ultimele două secole, înfățișînd Iașii (și nu sînt puține, așezarea orașului atrăgînd luarea aminte a multor călători, unii dintre ei artiști de oarecare talent și de multă sîrguință în redarea detaliilor), îi arată văzuți de pe una din înălțimile dominante, așa cum și astăzi celor veniți să-l cunoască, orașul le este prezentat ca într-un ritual, de pe Galata, Cetățuia, mai rar, de la Repedea sau Păun. Priveliștea este într-adevăr grandioasă și nu cunosc alt oraș din țară care să se desfășoare privirilor asemenea Iașilor, vălurit pe coline domoale, văzîndu-l tot și relativ de aproape, Clujul apărînd prea departe de pe coasta Feleacului, iar Brașovul strîns doar în vechea inimă a orașului. Există însă și o altă priveliște a Iașilor, anevoie de descoperit, de aceea mai niciodată înfățișată în stampe, ce se oferă doar celor ce s-ar aventura să vie cam dinspre răsărit, dinspre cîmpul Țuțorei, traversînd bălțile și iazurile nenumărate din luncile reunite ale Prutului, Jijiei și Bahluiului, ținut de mare lărgime lăsat multă vreme în stăpînirea vînătorilor și pescarilor, între ei numărîndu-se și Sadoveanu, formînd totodată un spațiu strategic de apărare înspre răsărit a zidurilor curții domnești suite pe înălțimi. Venind deci dinspre Ungheni, Cristești și Holboca sau dinspre Țuțora și Tomești, lăsînd stufărișul și luciul bălților în spate și pășind pe șesul vestit al Bahluiului presărat cu tîrlele oierilor ce mai pot fi văzute și azi, Iașii apar așezați într-adevăr pe înălțimi ce se ridică deodată deasupra cîmpiei joase, abruptul lor apărînd limpede așa cum este încoronat de turnurile imensei

construcții a Palatului Culturii, de pe locul fostei Curți domnești, și de turlele bisericilor ce toate pot fi văzute de la cele ale Mitropoliei și Episcopiei catolice spre apus și cele ale Goliei, Bărboiului și bisericii Armenești spre răsărit, în spatele lor ridicîndu-se într-o perspectivă aproape artificial-picturală clădirile celorlalte edificii civile și religioase urcînd pe pantele Copoului și Sărăriei. Coborînd odată, de mult, de pe dealurile Goronilor și Tomeștilor și înaintînd în revărsatul zorilor pe șesul Bahluiului, am avut norocul de a vedea toate turnurile Iașilor, colorate în rozul-violaceu al aurorei, plutind deasupra păturii albe a aburului ridicîndu-se de pe cîmpie, ca o vedenie a vremurilor de altădată cînd așa vor fi apărut Iașii strălucind de măreția clădirilor lor voievodale și boierești.

Și mai este ceva : ca și cealaltă capitală, Bucureștii, în alt peisaj firește, de cîmpie păduroasă și de lacuri, Iașii sînt înconjurați de o seamă de locuri de mare frumusețe încărcate în același timp de amintiri, istoria fiind prezentă la tot pasul, „orașul“ continuîndu-se cu o „natură“ profund umanizată, mărturisind vocația culturală și puterea civilizatorie a „omului“ locului, a moldoveanului deci, ca să reluăm programul expoziției „Om — Oraș — Natură“ atît de fericit aleasă a fi deschisă tocmai în Iașii Moldovei. Sute de ani capitală, așezată în inima de codru a Moldovei, Iașii au unul din cele mai echilibrate și armonice hinterlanduri social-economice dar și artistico-culturale, rod al evoluției organice desfășurate de-a lungul secolelor. De jur împrejurul Iașilor se înșiruie la distanțe ce nu depășesc o jumătate de zi de mers călare sau cu caleașca, locuri de un mare farmec al naturii adăpostind juvaeruri ale artei medievale : Dobrovăț, Bîrnova, Cetățuia, Galata, Hlincea, Aroneanu, Schitu lui Tăriță, Frumoasa, Socola, Lețcani, Crucea lui Ferenț, sînt nume înscrise în istoria Moldovei ca și în cea a artei sale, după cum Breazu, Ciric, Miroslava, Uricani, Răpedea, Pie-

trăria, Bîrnova, Bucium, Poeni, Păun, Șorogari, sînt nume de păduri, de vii, de locuri de privit făcînd gloria Iașilor, unele din ele înzestrate și cu așezăminte celebre dedicate festinurilor pantagruelice și glumelor homerice, cum ar fi hanul cu cramă La trei sarmale pe unde vor fi trecut neabătut șiruri de oameni iluștri de la Creangă și Eminescu la Calistrat Hogaș, Mihail Sadoveanu și Păstorel Teodoreanu. O natură deci spiritualizată în cel mai înalt grad este ambianța în care Iașii se înscriu firesc cu enorma lor zestre culturală, între care cea de arhitectură a fost și, în parte, mai este, cu totul ieșită din comun la scara țării noastre.

Orașul s-a dezvoltat pornind de la nucleul vechi al tîrgului (ființînd deja pe vremea lui Alexandru cel Bun, de bună seamă însă cu mult înainte dacă la 1395 exista o biserică armenească) despre care multe știri medievale pomenesc ca loc important pe marile drumuri comerciale venind dinspre Cetatea Albă și mergînd spre Liov și mai departe spre țărmul Mării Baltice sau dinspre Bistrița-Năsăudului ducînd peste Nistru la Kiev și mai departe la Moscova, fiind adică răscruce și loc de popas îndelung între centrul și răsăritul Europei, între zările sudice ale Țarigradului și Mediteranei și cele nordice ale Scandinaviei. Așa se explică nu numai marea circulație a oamenilor, mărfurilor și ideilor, ci și mulțimea semințiilor aici stabilite spre a face negoț și a se îndeletnici cu meșteșuguri, pe lîngă românii de baștină, viețuind armeni, greci, evrei, unguri, turci, ruși, polonezi, nemți, sîrbi, bulgari, albanezi, levantini, mai tîrziu italieni, francezi, unii din aceștia avîndu-și mahalalele bine închegate ca „Armenimea", „Tătărașii", „Țicăul" și „Sorogarii", alții stînd pe ulițele lor ca cea „Rusească" ori cea „Tărbujenească" (levantini din Trapezunt probabil, majoritate tot armeni sau turci sau caucazieni), evreii sînt în Tîrgul Făinii mai tîrziu numit al Cucului, unde li se află pînă azi și sinagoga cea mare și veche. Vitalitatea tîrgului și a orașului de mai tîrziu, așa cum dealtfel s-a dovedit și în zilele noastre cînd Iașii au devenit un mare centru industrial al țării cu uzine chimice, metalurgice, trecînd

cu cei peste 300 000 de locuitori ai săi pe locul al doilea după București, între orașele țării, vitalitatea sa a fost hrănită de înflorirea tocmai a negoțului și a meșteșugurilor de o mare varietate, așezate în mahalale distincte pe bresle și isnafuri, cunoscute fiind din multe documente ale vremii începînd cu secolele al XVI-lea și al XVII-lea cînd se constată o anume orientalizare a vieții economice ca urmare a integrării în circuitul internațional al epocii dominate în răsăritul Europei de imperiul otoman. Una din cele mai vechi mahalale ale Iașilor, situată chiar în preajma Curții domnești, era „Arcăria" de lîngă Armenime, de lîngă Podul Vechi (azi Costache Negri), apoi săbierii, silitrarii, săidăcarii (cei ce făceau tolbele pentru săgeți); zălarii (lucrau armuri din zale), iar aproape de ei, lîngă zidurile mînăstirii Bărboi, era mahalaua „Potcovarilor", continuată cu cea a căldărarilor, talgerarilor și clopotarilor, alămarilor; cei ce prelucrau pieile erau grupați în breslele tălpălarilor, curelarilor, fiecare dintre acestea avîndu-și biserica lor, apoi cojocarii, șelarii ; lemnul era prelucrat de teslari, bărdieri, dar și de butnari și dogari ; apoi abagii, boiangii, croitorii cu ulița lor avîndu-și pe la 1650 terzi-bașa lor, ceaprazarii, băibărăcarii (lucrau stofe orientale) ; bogăția alimentară a tîrgului Ieșilor era proverbială, pitarii, bucătarii, măcelarii aveau și ei ulița lor — Podul Mesărnicilor, de la „miaso" (carne pe rusește), pînă în trecutul apropiat măcelarii fiind numiți „casapi", meseria fiind exercitată de velicoruși astfel porecliți (casapi) de către ucraineni cărora li se spunea „hohli", mai erau și berari amintind Paul de Alep că la banchetele de la Curtea domnească Vasile Lupu „la fiecare trei sau patru pahare de vin... mai lua și cîte unul cu bere fiind rece și răcoritoare", și „brăhari" de făceau bragă. În lungul pomelnic, plin de farmec, făcut de Dan Bădărău și Ion Caproșu în cartea lor *Iașii vechilor zidiri* sînt pomeniți încă în prima jumătate a secolului al XVII-lea ceasornicarii, nemți și francezi, apoi făclierii, sticlarii, bărbierii, dar și meșterii mai subțiri — zugravii, tipografii, săpătorii în piatră, adică cei ce au ridicat casele și palatele Iașilor de-a lungul vremurilor. O structură econo-

mică puternică, foarte diversă, constituie icoana unui oraş bine statornicit, a unei civilizaţii şi culturi urbane despre care puţine ştim şi care n-a intrat în preocupările istoricilor noştri decît cu totul sporadic, dominantă fiind prejudecata că românii au fost un popor de ţărani, aşa socotindu-se şi domnii uitînd că un Mircea cel Bătrîn, Ştefan cel Mare, Vasile Lupu şi atîţi alţii erau mari seniori, prinţi, conducători de state, trăind şi avînd concepţiile marii nobilimi occidentale sau orientale şi că numai ţărani nu erau. Este un mare capitol al istoriei culturii şi civilizaţiei româneşti ce se cere urgent recuperat şi reconsiderat, istoria trebuind evident altfel scrisă decît este ea azi, aşa cum se cere recuperată şi istoria „românimii“ în ansamblu, aşa cum un început strălucit l-a făcut P. P. Panaitescu cu a sa *Introducere în istoria culturii medievale româneşti*.

Oraşul acesta, Iaşii, plini de viaţă şi de forţă economică, era cristalizat în liniile sale de forţă principale încă din secolul al XVII-lea, perimetrele mahalalelor şi trama stradală rămînînd pînă azi cele de acum trei-patru secole, principalele uliţe din „dricul“ tîrgului avînd şi azi aceleaşi trasee : Podul Vechi (Costache Negri), Uliţa Sfînta Vineri (Anastasie Panu), Uliţa Tărbujenească (Grigore Ghica), Uliţa Feredeelor (Crişan), Uliţa Mare (Ştefan cel Mare), Uliţa Carvasaralei (7 Noiembrie) ş. a. m. d.

Un pictor rus ataşat armatelor lui Potemkin şi Rumianţev, Mihail Mateevici Ivanov ne-a lăsat o acuarelă făcută la 1793, prima care ne înfăţişează Iaşii, văzuţi de pe înălţimile Tătăraşilor din preajma unei biserici de lîngă care eu însumi deseori am privit panorama Iaşilor, putînd recunoaşte în acuarelă toate monumentele şi azi în picioare construite pe marele bot de deal cuprins între văile Bahluiului şi ale Cacainei peste care trecea un apeduct. Această mare suprafaţă construită, constituind inima veche a Iaşilor, apare şi pe planurile contemporane (F. Sulzer, 1781, altele, de la 1769, 1790) cu acuarela mai sus amintită, ca fiind acoperită de marile incinte ale Curţii domneşti şi mînăstirilor Trei

Ierarhi, Mitropolia veche și nouă, Episcopia catolică, Sfîntul Sava, Biserica armenească, Golia, Bărboi, Barnovschi, Sf. Ioan Zlataust, Curelari, numărul mare de edificii monumentale și densitatea lor îngăduind doar ulițelor înguste să șerpuiască între ele. Aglomerarea bisericilor, turlelor și a marilor case negustorești alcătuiesc icoană fidelă a ceea ce vor fi fost Iașii medievali. În felul acesta ar fi trebuit gîndită „sistematizarea" ce s-a operat la Iași, avînd viziunea ansamblului organic crescut de-a lungul timpului, și am fi avut azi una din cele mai impresionante dovezi ale continuității și grandoarei civilizației urbane românești, adică tocmai ceea ce ne lipsește și deseori constituie tema unor nebinevoitoare aluzii.

Iașii, firește, au crescut odată cu trecerea veacurilor, orașul depășind vechiul perimetru al „dricului" tîrgului negustoresc, boierimea urcînd pe Ulița Mare (Ștefan cel Mare) întîi, apoi și mai departe înspre Muntenimea de Jos, de Mijloc și de Sus construindu-se o seamă de palate al căror număr este apreciat de către Charles de Ligne la 150, bună parte din ele ființînd încă pînă la jumătatea secolului al XX-lea, iar unele și azi. Modei orientale, de nuanță constantinopolitană, i-a urmat cea occidentală, venită cel mai adesea pe filieră rusească, așa cum limba grecească a fost înlocuită cu cea franțuzească în saloanele epocii. Toate la un loc mai formează și azi colțuri pline de farmec, adînc evocatoare ale unui trecut strălucit, pornit pe drumul fără întoarcere al istoriei. Martori uitați ai unor epoci trecute, alăturînd secole într-o încremenire dramatică, prevestind dispariția irremediabilă, zidurile caselor ce au cunoscut bunăstarea și îndestularea dusă pînă la luxul recepțiilor aristocrate rămîn mute în vălmășagul prefacerilor ce nu țin seama nici de noblețea vechimii nici de cea a frumuseții arhitectonice, dovezi grăitoare ale rafinamentului societății moldovenești unind cultura cu bogăția.

Trecerea din istorie a Iașilor vechi mi-a fost dat s-o observ, s-o trăiesc, an de an, din 1932 pînă azi, adică taman, ar spune moldovenii, jumătate de secol, umblînd pe ulițele și fundacurile străjuite de zidurile înalte ale

C-da 5814 coala 21

incintelor mînăstirești, măcinate ici și colo, pătrunzînd pe nesimțite în imperiul amintirilor, dintre care unele, noroc al sorții, sînt în picioare și astăzi. În vechea arcărie și armenie, la colțul străzilor Costache Negri (Podul Vechi) și Armeană, pe un loc ce va fi aparținut mînăstirii Sfîntu Sava sau Bisericii armenești, fiind situat între cele două edificii despărțite de două-trei sute de metri, se află și azi un rînd de case joase, lungi, cu ziduri groase cu intrare boltită, iar peste drum de ele o altă casă cu ziduri ca de cetate ce adăpostise într-o vreme visteria comunității armenești. Vor fi lucrat în ea arcași pe vremea lui Vodă Vasile Lupu? Mergînd tot pe Podul Vechi înspre Tîrgul Făinii (Cucului), între șiruri de case cu un rînd sau două, așezate pe pivnițe boltite, la dreapta se face un scurt fundac și intri în incinta vastă a mînăstirii Bărboi cu o casă mare cu etaj și cerdac pe pivniță (jumătate restaurată), cu coama acoperișului ciudat denivelată pe din două, (mărturie a întîmplărilor vremii noastre), iar dincolo de biserica cu multe cupole, este încă în picioare o frumoasă cișmea turcească. Ierburile cresc spre zidurile înalte înconjurătoare, nucul bătrîn din fața casei își pierde frunzele metalice. Cotind prin spatele zidurilor poți trece lesne înspre ulița Tărbujenească (Grigore Ghica Vodă) unde în capul ei dinspre mînăstirea Sfîntu Ioan Zlataust fusese faimosul Beilic pentru dregătorii Sublimei Porți în vizită sau în trecere prin capitala Moldovei, clădire ce a dăinuit pînă în 1833, între zidurile sale sprijinind două caturi și un cerdac mare petrecîndu-se tragedia asasinării lui Grigore Ghica Vodă, al cărui bust cioplit în marmură se află nu departe de locul sfîrșitului său, pe un maidan neîngrijit în mijlocul căruia albește sarcofagul cu stema Moldovei. Și tot pe aici, pe aceeași uliță Tărbujenească sau Trapezănească s-a aflat și casa vestită în epocă a agăi Enachi capuchehaie, boier dat de partea Țarigradului, de neam laz (caucazian ?) după cum spune Ion Neculce în *Letopiseț* vorbind de boierii lui Grigore Ghica Vodă, între ei fiind și: „un Constantin Psiolu hatman și cu fiiu-seu Enachi aga, lazi de neamul lor, oameni tirani și curvari“... locuind acești boieri lazi într-o „casă făptură de Țarigrad, lîngă Bar-

novschie", scrie Enache Cogălniceanu în al său *Letopiseț* adăugînd că această casă „s-au răsipit" la 1739 de către soldații generalului Münich. Iar mînăstirea Barnovschi, întărită cu turn puternic stăpînește și azi mahalaua Beilicului în care n-a intrat încă sistematizarea, dar care s-a apropiat pînă la trei metri de prea frumoasa casă din incintă, cu etaj, cu scară apărată, cu pivniță adînc boltită, casă ce trebuie neapărat salvată, fiind una din puținele edificii civile vechi ale Iașilor. Iar din fața turnului-fortăreață de la Barnovschi treci în strada numită azi Bucșinescu cu casele construite chiar pe marginea extremă a înaltei cornișe pe care o formează promontoriul de deasupra șesului Bahluiului, unde în vale se prelungea ulița Chervăsăriei (Caravanseraiului) și locurile de dejugare a carelor pentru vămuire. Înainte de a intra pe ulița Ioan Zlataust, o casă năpădită de verdeață și flori a fost locuită de Otilia Cazimir, și gîndul merge la vremile mai nouă ale lui Topîrceanu, Mihai Codreanu și Ionel Teodoreanu, îndrăgostiți și ei la vremea lor de acel trecut parfumat pe atunci de florile de zarzăr și de amintirile încă vii ale secolului romantic ce se stingea.

Și se poate umbla mult încă în Iașii de azi, printre mărturiile în picioare ale trecutului : lîngă zidurile Goliei se află, pe strada și lîngă biserica Vovideniei, o casă de secolul al XVIII-lea, probabil și de sfîrșit de XVII, raritate arhitectonică românească, de plan aproape pătrată, cu etaj, cu pivniță boltită, cu streșini largi, ce ar merita să fie transformată într-un muzeu al orașului Iași, de care, paradoxal, cel mai bogat oraș românesc în mărturii istorice nu are încă parte, sau măcar într-o casă arătînd traiul orășenilor moldoveni de acum două secole ; trecînd dincolo de Golia, urcînd pe Sărărie și înspre Muntenime, în preajma bisericilor Sf. Atanasie, Vulpe și Sf. Teodori, se află un alt colț ferit al Iașilor, în care casele cu cerdacuri sprijinite pe coloane, reflex al stilului neoclasic, se înalță pe pivnițe, acolo aflîndu-se și casele lui Mihail Kogălniceanu și cea a lui Mihai Codreanu nu departe de vestita Boltă Rece și ea în fapt o lungă pivniță boltită și răcoroasă, pe Sărărie in

sus mai este casa lui Constantin Stere cu cupola-i de observator astronomic (nu este nici măcar o placă memorială pe casa acestui mare scriitor, fascinantă personalitate a culturii românești) ; iar dacă cobori înspre Piața Unirii și treci mai jos pe strada Săulescu, te întîmpină în picioare casa spătarului Dimitrie Beldiman și nu departe de ea casa cu turn și cu sacnasiu suspendat deasupra șesului Bahluiului cu belvedere spre dealurile Galatei și Cetățuiei cu temelii de secolul al XVII-lea, cumpărată de Gheorghe Panaiteanu-Bardasare, primul director al Școlii de bellearte și al Pinacotecii din Iași înființată la 1860, cu sprijinul lui Mihail Kogălniceanu, el însuși, se pare, din cronica orală a Iașilor (transmisă de George Lesnea, poetul ce știa multe despre casele vechi ale orașului, lui Ioan Arhip, actualul director al Palatului Culturii mare cunoscător al trecutului „ieșenesc" cum ar fi spus vestitul meu dascăl de latinește August Scriban), el însuși (MK) botezat în acea casă și la biserica de peste drum a breslei Ciubotarilor ; ultimul proprietar al casei a fost Toader Zipa, prieten cu Ionel și Păstorel Teodoreanu și cu Cezar Petrescu, și în casa căruia îmi amintesc a fi fost și eu ca elev, din Iași, amuțit, în uniforma singulară a Liceului internat „Costache Negruzzi", față cu atîtea celebrități degustînd vinul de Tomești al lui „moș Tirel" (Toader Zipa). Și iată că amintirile vin năvalnice, rînduindu-se pe ani dar și pe secoli, zilele de „ieri" întretăindu-se cu cele ale „azi"-ului de acum cincizeci și patruzeci de ani. „Primăvara" prin Iașii vechi poate fi urmată multă vreme.

În orice anotimp casele vechi ale Iașilor se înfățișează ochilor cu întreaga zestre de simțire a unor oameni cultivați ce au stat neabătut în rînd cu înțelegerea europenească a culturii și civilizației, fie ele cele ale Răsăritului, fie ele cele ale Apusului. Pe acest fond de cultură au crescut Iașii despre care Nicolae Iorga scria că „este o creație organică a vechii Moldove, care ea însăși e o creație a poporului românesc". Cuvintele aceste făceau parte dintr-un articol intitulat profetic și departe văzător : *Ce a fost, ce este, ce poate fi Iașul ?*

Rîndurile acestea nu pot fi încheiate mai bine decît aducînd omagiu unui mare erudit și iubitor al Iașilor, Dan Bădărău, care a strîns mulțime de documente despre orașul vieții sale. Se cuvine în același timp să dorim ca cel care a lucrat multă vreme cu el, Ioan Caproșu, sau poate altcineva din tinerii cărturari ai Iașilor, să continue nobila muncă de descoperire a valorilor culturale și arhitectonice ale orașului, nu numai spre gloria trecutului ci, aș spune, mai ales spre cea a timpului ce vine, tradiția, în sens cultural, fiind de fapt o proiecție în viitor.

Culorile Moldovei

Poate că din cauza rarității prilejurilor de a întîlni aici, la București, arta populară moldovenească, cel de acum, în care ni se oferă posibilitatea de a vedea doar portul din această provincie istorică a țării, ni s-a părut a fi cu deosebire evocator. Organizată în cadrul manifestărilor dedicate aniversării a 30 de ani de la înființarea Muzeului etnografic al Moldovei, expoziția cuprinzînd două sute de piese de costum selecționate de muzeografii ieșeni din bogata lor colecție de peste 10 000 de obiecte, înseamnă, firește, un omagiu adus celor ce au trudit întru realizarea muzeului dar mai înseamnă o imensă bucurie pentru ochii și sufletul privitorilor. Rareori am înțeles ca în fața acestor costume moldovenești supremul privilegiu al artei de a face să retrăiască locuri depărtate, știute și păstrate în cutele amintirii, precum și trăsături specifice ale modului de a fi, de a gîndi și de a simți ale oamenilor din acele locuri, întruchipîndu-le din simple dreptunghiuri de țesături și din cusături mai degrabă modeste așa cum se cuvine a socoti pe cele lucrate în trecut de țărănimea moldovenească, mîndră și dîrză dar nu și bogată.

Privind sumanele lungi sărăduite, întunecate sau argintii, auzeam sunînd frunzele de aramă ale codrilor de stejar ai Tigheciului și Fălciului pe vreme de toamnă sau foșnind frunzele tinere, de primăvară, ale pîlcurilor de mesteceni albi, după cum negrul și verdele închis al cătrințelor îmi întorceau ochii minții către adîncimile întunecate ale pădurilor de brad de pe obcinele bucovinene. Ici și colo, mai ales pe bîrnețe, apăreau ca accente misterioasele pîlpîiri ale roșului ciclamen, aducînd ecouri ale unui Orient trecut prin stepele însîngerate tătărești. Sînt

firește și pete de galben sau albastru în costumul moldovenesc, dar tonalitatea generală este aceea a unei palete de culori grave, la nevoie stingînd, potolind și pe cele vesele, totul adunîndu-se pe fundalul de neasemuită putere și curățenie al albului dominant și imaculat. Este o lume de culori reproducînd cu credință noblețea și vechimea neamurilor de răzăși și de mazîli, simțirea lor în armonie cu o natură gingașă și sobră. Odată va trebui să se scrie o carte despre culorile Moldovei, în care să stea alături, ca într-un triptic al sufletului moldovenesc, arta populară, frescele și broderiile medievale și pictura modernă a unor artiști de la Pallady și Petrașcu pînă la Paul Gherasim și Pavel Codiță, toate consunînd într-o unitară transfigurare a lumii.

O sală întreagă a expoziției cuprinde costume numai din județul Iași, ștergînd astfel definitiv „pata albă" dăinuind de multă vreme pe hărțile etnografice, potrivit căreia nu ar fi fost multe lucruri de luat în seamă pe aceste meleaguri. Este meritul întregului colectiv al muzeului de la Iași de a fi produs marea surpriză prin descoperirea și aducerea la lumină a cîtorva dintre cele mai impresionante obiecte ale culturii materiale și spirituale populare din Moldova și din țara toată. Seria de cămăși, bărbătești ca cea de la Rediu, femeiești ca cea de la Popești, lucrate din lînă țigaie, toarsă „prin mărgică", cu fire atît de subțiri că par a fi lucrate din borangic, împodobite cu motive geometrice din bumbac gros ales în țesătură, constituie, prin excepționala ei valoare documentar-istorică și artistică, o strălucită dovadă a vechimii și rafinamentului civilizației noastre țărănești. Cămășile de ginere, țesute în aceeași lînă țigaie, au o structură aș spune monumentală izvorîtă din liniile și unghiurile drepte ale croielii ca și din dimensiuni. Una dintre ele poate fi a unui mire-voievod, așa cum este decorată, pe cîmpul alb al țesăturii, cu însemne solare rectangulare, cu un fir, unul singur, de aur, pe poale, dublînd meandrul ajurat în cel mai pur stil elin. Aceleași semne solare străvechi și pe gluga de o mare frumusețe, din

sumani gros de lînă albă cu ornamente negre. Cîteva piese ale costumului femeiesc moldovenesc sînt pentru prima oară expuse, fiind o surpriză și pentru specialiști : „țoandra“ (fotă) de un albastru adînc ca cel de pe vechile scoarțe moldovenești, din ținutul Neamțului, avînd afinități, în ce privește folosirea culorilor în mari suprafețe, cu „cătrința“ roșie-neagră de Calu-Iapa din același ținut nemțean, și „peștemanul“ din centrul Moldovei, considerat pînă acum ca fiind specific doar Vlăsiei muntenești.

Ornamentica strict geometrică a principalelor piese de costum bărbătești sau femeiești, între care notăm mai ales pe cea a cămășilor bărbătești împodobite, pe toată suprafața lor, cu motive decorative răsfirat așezate, precum și pe cea a cămășilor femeiești zise „cu brezărău“, dintre care una este o raritate prin dispunerea cusăturilor într-un mare romb pe piept, culorile fiind roșu, galben și albastru, această ornamentică geometrică spunem se aseamănă și contrastează în același timp cu decorul brîielor și a bîrnețelor în care geometrismul este aplicat la redarea unor motive figurative. Între acestea, cocoșul, cîinele, stau alături de altele călătorite fără îndoială din lumea Orientului cum este silueta de pasăre fabuloasă cu alură de grifon sau acea extraordinară imagine a unui călăreț, repetată în zeci de medalioane de-a lungul unui bîrneț, fiecare medalion în altă culoare, imagine reprezentînd poate amintiri ale drumurilor prin stepele pontice către care mereu călătoreau călării moldoveni, după cum poate fi venită și de peste Marea Neagră, fie dinspre Trapezuntul în care Persia și Caucazul medieval se întîlneau, fie dinspre Occidentul venețian și genovez stăpînind o vreme portul și cetatea moldovenească numită de genovezi Maurocastro.

Costumele moldovenești din expoziția deschisă la Muzeul Satului cuprind în alcătuirea lor, în cromatica și ornamentica lor, o civilizație, o spiritualitate și o istorie. Cea a atîtor neamuri de mazîli și răzeși pînă azi dăinuind, a atîtor pîrcălabi și pîrgari ai trecutului, a ati-

tor boieri războinici și cărturari între care Miron Costin, Ion Neculce și Dimitrie Cantemir sînt cei mai mari. Istoria unei țări românești vechi, a unei țări a visărilor dar și a unei țări a cărei glorie se străvede prin fumul nenumăratelor bătălii purtate de moldovenii al căror port nobil și mîndru coboară direct din acele vremuri de glorie. Modestele țesături și cusături au, prin puterea artei, darul de a evoca trecutul glorios și de a întruchipa însușirile artistice ale poporului român.

De la Podul Tîrgului-de-Afară la Calea Moșilor

Tudor Arghezi: „Calea Moșilor vărsată în Obor e o lume..."

Alături de Podul Mogoșoaiei, cel al „Tîrgului-de-Afară" este obiectul nu numai al unui mare număr de știri documentare privind trecutul, complex și zbuciumat, al Bucureștilor, ci este și depozitarul unei zestre de arhitectură civilă, în picioare încă de cel mai mare interes pentru istoria arhitecturii românești în general și pentru lămurirea etapelor de dezvoltare a arhitecturii bucureștene în particular. Spre deosebire însă de primul, Calea Victoriei de azi, care și-a găsit relativ numeroși istorici atrași poate și de faima simandicoasă a somptuoaselor reședințe boierești ce-i mărgineau linia șerpuită pornind din mahalaua Scorțarului (Opereta și Blocul turn) și pierzîndu-se la Capu Podului (Piața Victoriei), cel de al doilea, Calea Moșilor, a rămas fără vreo carte dedicată anume, cu toată vechimea sa venerabilă și cu toate că azi este poate cea mai bine păstrată arteră, veche și importantă, a Bucureștilor. Într-adevăr, în timp ce din vechiul Pod al Mogoșoaiei nu a mai rămas aproape decît amintirea curților și caselor domnești și boierești, căzute pradă ambițiilor edililor din trecut de a-l „moderniza", Podul Tîrgului-de-Afară trăiește și, mai mult, îndeplinește și azi, aceeași funcție, aceea de legătură între centrul comercial din inima orașului și vastul complex comercial strîns în jurul Oborului de pe fostul Cîmp al Moșilor, rămas pînă azi placa turnantă a comerțului cu „ridicata" sau cu „toptanul", cel puțin în domeniul alimentar. Din deosebirea de funcție rezultă și deosebirea de structură între cele două mari căi, prima, zonă rezidențială fiind, avea o structură laxă, marcată de existența a numeroase și mari grădini înconjurînd edificiile, pînă azi spațiile verzi ființînd, din-

colo de întretăierea cu Calea Griviței, cea de a doua, prezentînd dimpotrivă un front construit continuu, caracteristic străzilor comerciale medievale, fiecare metru liniar de fațadă fiind folosit pentru exercitarea comerțului și a diferitelor mici meserii. Împlinind această funcție, vitală, secol după secol și decenii după decenii, Calea Moșilor și-a păstrat traseul și caracterul de aglomerare citadină pînă azi, cu observația că spre finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea a intervenit o perioadă de stagnare în viața sa, datorită ritmului accelerat de modernizare a unor alte artere și centre comerciale născute ca urmare a creșterii Bucureștilor ca număr de populație și în suprafață. Reînnoindu-și treptat și necurmat haina arhitectonică, de-a lungul veacurilor, și aflîndu-se deodată suspendată din istorie și trecută pe planul doi al activității comerciale, Calea Moșilor a rămas pînă azi cu ultima-i haină, anume a trecerii de la cel de al XIX-lea la cel de al XX-lea veac, stăruind în amintirea bucureștenilor ca romantică reminiscență a „sfîrșitului de veac în București". Aceasta mai ales în ce privește înfățișarea exterioară, pentru că temeliile și de multe ori zidurile și planurile sînt cele foarte vechi, îmbrăcate cu fațadele la „modă" a epocii dinainte de primul război mondial. De aici dublul interes al unui studiu temeinic al Căii Moșilor : cel arheologic, determinat de existența substrucțiilor medievale, și cel arhitectonic, născut din prezența aproape neîntreruptă a șirului de fațade reprezentînd ca într-o scurtă istorie succesiunea rapidă a gusturilor și modelor arhitectonice adoptate de-a lungul secolului al XIX-lea de burghezia bucureșteană, la curent cu modele europenești, firește, cu întîrzierile și decalajele de rigoare.

Iată de ce, acum, în preajma unei alte „prenoiri", de astă dată, fundamentală, a Căii Moșilor, am socotit de cuviință să fixăm, în parte măcar, imaginea acestei artere a Bucureștilor de altădată, așa cum s-a încercat să se păstreze nucleul comercial din zona Curtea Veche-Lipscani. Laolaltă, o aglomerare de străduțe alcătuind vechiul centru comercial și o arteră comercială, vor putea păstra pentru viitorime imaginea unui fragment din viața Bucureștilor care au fost.

Calea Moșilor începe azi acolo unde începea și acum două sute de ani, revenind lîngă locurile pe unde vor fi fost zidurile de apărare ale Curții Vechi dinspre biserica Sf. Gheorghe și Bărăție, unde se afla și un turn cu puț, împrejurul cărora se aflau prăvăliile de la Puțul Turnului în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, loc numit încă în secolul al XIX-lea „la Mișu'n deal", cam acolo unde începe și Calea Văcărești pe drumul care ducea la „Sîrbi" adică la grădinăriile din lunca joasă a Dîmboviței. De aici și pînă la Biserica cu Sfinți sau cu Sibile, reparată la sfîrșitul secolului al XVII-lea de Popa Hierea, inima mahalalei cu același nume, aproape și de trecerea Bucureștioarei, dispărutul afluent bucureștean al Dîmboviței, dincolo de care pe vremea lui Matei Basarab era barieră, pe acest fragment legat nemijlocit de Curtea Veche se află azi fronturile înalte ale unor „hoteluri" de modă apuseană, cu două și trei nivele, construite sau mai bine-zis înălțate pe vechi temelii, înainte de sfîrșitul secolului al XIX-lea după cum lesne se poate citi pe cîteva frontoane pompos decorate cu pilaștri cu capitele încărcate, cu inițiale în medalioane grele, cu capete de lei sau de amorași, încadrați în ghirlande, cu ancadramente somptuoase în jurul ferestrelor mari, cu balcoane în fier forjat deasupra ușilor cărora anul este scris cu caractere impunătoare : 1894, 1899. Sînt casele negustorilor bogați de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, construindu-și locuințe deasupra prăvăliilor de la parter, unind rezidența cu afacerile ca să rămînă în preajma inimei comerciale a Lipscanilor în plină înflorire pe atunci. Cam la întretăierea Căii Moșilor cu străzile Sf. Vineri și Decebal se afla pe vremuri hanul Papazolu, iar ceva mai sus, în dreptul bisericii Răzvan, azi degajată și apărînd în înfățișarea ei inițială, era hanul Nicolescului existent pe la 1790. Săpăturile arheologice au dat la iveală, sub biserica Răzvan, complexul de cuptoare pentru redus minereul de fier, datat secolul al XV-lea, mărturie peste veacuri stînd numele de „Frînge fier" dat micii ulicioare, azi dispărută, făcînd legătura între Lipscani și Decebal. De jur împrejurul bisericii Răzvan se afla un cimitir peste care au fost clădite corpuri lungi de case adăpostind hanuri în

secolul al XVIII-lea, iar în curtea bisericii se află una din cele mai vechi case ale Bucureştilor, casa parohială a bisericii, cu etaj şi faţadă simetrică. Peste drum de biserică se poate vedea şi azi o clădire scundă, ce va fi servit ca han şi lăcaşuri de prăvălii, ritmată la nivelul de jos prin deschiderile alternante ale uşilor şi ferestrelor mari, servind drept vitrine. Este tipul de clădire cu faţadă simplă, ordonată clasic, ce a precedat încărcatelor faţade mai sus amintite, şi care va fi fost martorul zilelor în care „Podul era fórte frecuentat, fórte viu şi fórte comercial" cum îl caracteriza incomparabilul istoric al „Bucurescilor", la 1899, C. I. Ionescu-Gion. Întorcînd colţul străzii Calomfirescu, prima casă, lipită cu spatele de clădirea vecină de pe Calea Moşilor, este din cel puţin prima jumătate a secolului al XIX-lea, cu faţada modificată cam pe la mijlocul acestui secol, mai precis în deceniul al şaptelea, purtînd însemnele neogoticului naiv atunci la modă, din care mai există cîteva exemplare bine caracterizate în Bucureşti dar şi în alte cîteva oraşe ale Olteniei, Munteniei şi, mai ales, ale Moldovei.

În jurul Bisericii cu Sfinţi sau cu Sibile, de care mai sus a fost vorba, şi unde se afla pe vremuri şi una din cele două cişmele ale Podului Tîrgului-de-Afară, cealaltă fiind la casele serdarului Fălcoianu, lîngă cursul dispărut azi al Bucureştioarei, în jurul acelei biserici se păstrează şi azi ca un fel de insulă a vechiului pod un spaţiu oval mărginit de case mici cu etaj, cu ferestrele parterului rotunjite sus, cu ganguri susţinute de bolţi prin care se intră în curţi interioare, de jur împrejurul cărora, la etaj, se întind geamlîcuri. Pentru armonia şi tihna ce o degajă, pentru frumuseţea bisericii cu chenare de piatră cioplite şi cu sfinţi pictaţi în registrul de sus, ansamblul ar trebui păstrat, casele putînd adăposti ateliere de artă, magazine de artizanat şi cafenele de epocă.

Secolul al XIX-lea se afirmă puternic pe tronsonul următor al Căii Moşilor, cam dincolo de întretăierea cu strada Armenească, numită pe vremuri Podu Armenilor, cu biserica respectivă. Edificiul luxos de la nr. 99 aparţinînd pe vremuri vestitului jurist Constantin Hamangiu, autor al unei colecţii de legi prea bine cunoscute, restaurat

fără îndoială și refăcut de Petre Antonescu, are azi o intrare solemnă cu fronton sprijinit pe două coloane dorice, cu scară de piatră acoperită cu o copertină de sticlă susținută pe console de fier forjat și cu două felinare de feronerie. Holul de onoare este de o bogăție ostentativă, decorat cu oglinzi venețiene, cu bronzuri, cu stucaturi și cu două picturi de Vermont. Casa merită a fi și ea păstrată ca un model al gustului 1900, realizat cu mijloacele corespunzătoare. Peste drum de ea, la numărul 132, dăinuie însă martorul unei alte lumi sub forma unui masiv cub de zidărie, o casă cu etaj cu fațade aproape goale străpunse de cîte trei perechi de ferestre la fiecare nivel, cu parter foarte înalt, datînd fără îndoială de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, dacă la 1810 locuia în ele, fiindu-i reședință, vestitul om de afaceri Manuc Bey, supranumit și Prințul armenilor. Despuiată de podoabele ei exterioare, rămînînd să arate ca o fortăreață avansînd spre colțul format de Calea Moșilor și strada Paleologu, ea și-a pierdut de mult și armele, giuvaericalele, blănurile de samur și șalurile de Lahore, din ziua în care Manuc Bey a fugit din fața urgiei lui Ioan Vodă Caragea, refugiindu-se la Sibiu, apoi la fastuosul său conac de la Hîncești din codrii Lăpușnei. Dincolo de curtea mare a caselor lui, se vede calcanul imens de cărămidă al unei construcții mari, cu etaj, datînd și ea cel puțin din prima jumătate a secolului al XIX-lea, hanul numit al lui Solacolu, în perfectă stare și azi, cu două ganguri simetrice, la centrul masivei clădiri, ganguri conducînd în curți interioare, trecînd pe lîngă uriașele chepenguri ale pivnițelor, cu geamlîcuri căptușite cu tablă, susținute de console zvelte metalice. Decorul fațadei este cel neogotic. O placă memorială amintește că aici s-a adăpostit o vreme revoluționarul Caravela și că s-ar fi tipărit ziarele *Libertatea* și *Independența,* în jurul anilor 1870, ale mișcării revoluționare bulgare ce primea sprijin din partea României în ajunul războiului pentru Independență. Șirul caselor masive continuă pe aceeași parte a Căii Moșilor, cu ganguri, cu muluri neoclasice încadrînd ferestrele etajului, pînă la marea întretăiere cu Mîntuleasa și cu bulevardul Republicii, ce au întrerupt pe la începutul seco-

lului nostru curgerea Podului Tîrgului-de-Afară către Cîmpul Moșilor. Vitalitatea i-a rămas însă nealterată pînă în ziua de azi, stilul caselor 1890—1900 continuîndu-se o vreme, uneori cu exemplare deosebit de reușite, ca cele de la nr. 166—168 sau de la nr. 192 și 200, case de boieri și negustori mari, în preajma bisericii Olari și a străzii Olari, tot ce a mai rămas din vechea mahala a olarilor. Balcoanele sînt susținute de console modelate în chip de lei înaripați, pilaștrii etajelor se termină cu capitele corintice, un decor complicat alcătuit din cariatide, capete de lei dar și nișe cu acolade orientale, oferind temeiul unei atmosfere ciudate în care un anume baroc, oriental în simțire, se combină cu elemente clasice prelucrate în gustul unui Occident revenit la temele antichității, unde ? aici pe această Cale a Moșilor apropiindu-se de Obor, pe care se mai pot vedea, lîngă biserica Olari, poate ultimele olane turcești pe coama unei case vechi de mai bine de 150 de ani, fostă prăvălie. Cam de aici înainte, Calea Moșilor își schimbă caracterul observînd aceasta și Tudor Arghezi, umblînd cu bastonul prin București cam optzeci de ani : „Calea Moșilor, din Bulevard, spre stînga, are o biserică și o răscruce cu numele Olari și Zece Mese, de unde se păstrează aproape intactă... vechea ei înfățișare de drum cu hanuri și ospătării. Străbați toată strada luminoasă cu o impresie de libertate... O altă lume mișună între trotuare și prăvălii, o lume locală care-și ia stilul și franchețea de la felul ei de îndeletniciri, materiile directe ale pămîntului, porumbul, grîul, ovăzul, orzul, vinul, dobitoacele, păsările, și, de la schimbul dintre ele, prin mîinile muncite ale celor ce se străduiesc și recoltează. Adeseori, rîndul clădirilor e întrerupt de un gol rotund... : o poartă mare, cu bolta de zid, a fost dată în două lături de păreți... lăsînd vederea slobodă într-o curte surprinzător de adîncă și clădită de jur împrejur". E într-adevăr o lume semi-rurală, pe aici ființînd pe vremuri „răspîntia lui Butuc", „locul Marinescului" și „locul Martagiului", pe unde așteptau carele cu fîn și lemne, dar pînă unde încă în secolul al XVII-lea, după mărturia lui Paul din Alep, adică pînă în dreptul bisericii lui Ceauș Precup,

azi Precupeții Vechi, se întindea Podul „podit“ cu 13600 de podini cioplite din pădurile Ilfovului, Vlăsiei și Dîmboviței, sprijinite pe „urși“ colosali, pe o lungime de 1492 stînjeni. Tocmai aici, în locuri ce pe atunci erau înfundate în pădure, se află una din cele mai vechi case ale Căii Moșilor și ale Bucureștilor întregi, semnalată de regretatul dr. N. Vătămanu, pasionat istoric al urbei Bucureștilor și pierit în ultima dintre nenorocirile abătute atît de des asupra lor, cutremurul din 4 martie 1977, așa-numita casă Colintineanu, cu îndelungă istorie împletită cu legenda unei foste închisori turcești și cu realitatea unei existențe aventuroase, cea a polcovnicului Gheorghe Gheciu devenit Colintineanu în preajma anilor 1830. Casa, solidă, stă înfiptă și azi, cu parterul ei scund și cu subsolul afundat format din beciuri boltite. Ieșită din alinierea îngustei Căi a Moșilor, altă dovadă a marii sale vechimi, casa aceasta, singuratică clădire boierească, în acest perimetru, va cădea în toamna anului 1977 sub lama de oțel a buldozerelor progresului, împlinindu-se voia destinului și previziunea luminată a lui Ionescu-Gion : „Oricum ar fi, astăzi, Calea Moșilor, cam tristă din cauza vecinătății marilor bulevarde, care fără milă o taie la un punct, pare că se uită lung la stradele cele mari, la tramvaiurile electrice, la lumina electrică și la toate celelalte îmbunătățiri ale gospodăriei bucureștene... Carul cu boi la 1799 — tramvaiul electric la 1899... Și vechiul Pod al Tîrgului-de-Afară va avea să mai vadă în curîndă vreme și altele mai minunate. Bucurescii nu merg, ci aleargă pe Calea Progresului. Devisa lor : Tot înainte“. Așa scria Ionescu-Gion în 1899, cînd Tudor Arghezi avea cam 20 de ani și a mai apucat să vadă Calea Moșilor încă vreo jumătate de veac și mai bine însoțind-o, neschimbată, aproape pînă azi, unind într-o viață de om două evuri și două lumi. Pentru trăinicia unei străzi, pentru cerbicia orășenilor care au păstrat-o sute de ani, o parte a mesajului istoric al Căii Moșilor va trebui păstrată, mărturie arhitectonică și urbanistică a continuității civilizației românești.

Moda bucureștenilor în a doua jumătate a secolului al XIX-lea

Una dintre cele mai frumoase expoziții văzute în ultimii ani la București, de un caracter cu totul aparte, — de fapt un unicat în istoria expozițiilor bucureștene din ultima jumătate de veac, cel puțin —, atrăgînd un public foarte numeros, deseori emoționat, a fost cea intitulată Moda bucureștenilor în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, organizată de către Muzeul municipiului București în colaborare cu Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu" cu obiecte din colecțiile bogate ale Muzeului de Istorie a municipiului București, în sălile de la Muzeul Kalinderu, în lunile aprilie și mai 1979.

Profund evocatoare grație atît marelui număr de exponate, în foarte bună stare de conservare, cît și modului de prezentare, riguros științific și plin de fantezie în același timp, datorită tînărului și talentatului istoric de artă Adrian-Silvan Ionescu, expoziția a reușit să ofere nu numai o imagine complexă a modei bucureștenilor dintr-o perioadă lungă, acoperind mai bine de trei sferturi de veac (1840—1920), ci și o secțiune sugestivă și plină de farmec în societatea bucureșteană, cu tot ce implică aceasta în perspectiva dezvoltării istorico-sociale a țării noastre. De aceea expoziția are, pe lîngă evidentul caracter documentar, de foarte bună calitate datorită selecției operate, și amprenta unui veritabil studiu de sociologie evocînd modul de viață al unei anume părți din societatea bucureșteană a acelor ani. În întregul ei, privită în curgerea epocilor și evenimentelor importante ale istoriei moderne a României, expoziția marca apusul definitiv nu numai al modei vestimentare orientalizante, precumpănitoare atît de lungă vreme în straturile sociale suprapuse din țările române, și, totodată, triumful de-

C-da 5814 coala 22

plin al modei occidentale pătrunsă și asimilată pînă în cele mai mici detalii, subliniind vocația europeană a culturii și politicii românești. Transformările profunde în viața societății românești și ecourile acestora în vestimentație oglindeau marele proces de rezonanță europeană a retragerii imperiului otoman de pe scena istorică a vremii, consfințită pentru țările române în tratatul de la Adrianopole (1829) ce a pus capăt, odată cu dispariția monopolului comercial turcesc, afluxului de mărfuri orientale și reorientarea comerțului românesc înspre piețele occidentale și central-europene, vlăstarele boierimii și negustorimii românești din epocă începînd să se îndrepte spre școlile Parisului, Berlinului, Romei, Vienei și Veneției, determinînd o schimbare structurală nu numai în viața economică ci și în mentalitatea noilor generații.

De aici, din această nouă orientare a României, reluînd de fapt, după o seculară întrerupere, legăturile cu Occidentul, a apărut și a înflorit moda secolului al XIX-lea românesc. Odată cu pașoptiștii și bonjuriștii, cu ideile lor revoluționare, cu idealurile lor naționale și sociale, au pătruns nu numai hainele și accesoriile complicate, ci și modul de viață întemeiat pe o altă înțelegere a vieții și a raporturilor sociale, dacă nu ar fi să ne gîndim decît la prezența în saloanele vremii nu numai a hainelor civile de croială apuseană, ci și a uniformelor militare, administrative, diplomatice, marcînd existența unui aparat social și politic de cu totul altă esență și structură decît acelea dominînd doar cu cîteva decenii înainte, cînd giubelele, anteriile, comănacele și ișlicurile colorau într-altfel sacnasiile caselor cu mușarabiuri din „mahalalele" cetății de pe Dîmbovița. Atracția Occidentului și în primul rînd a Parisului, era irezistibilă în epocă, expoziția ilustrînd și conferind concretețe unei societăți și unor personaje familiare nouă din literatura epocii, de la *Chirițele* lui Alecsandri pînă la *Momentele* lui Caragiale și pînă mai tîrziu în vremea *Crailor de curte veche,* și chiar, poate, pînă la lumea din *Sfîrșit de veac în București* și din *Scrinul negru* și *Enigma Otiliei*. Mantilele, crinolinele, rochiile cu tournure, completele de amazoane, fracurile, redingotele, vestoanele de roșiori,

jupoanele și colosala varietate a accesoriilor : ciorapi cu floricele, mănuși albe lungi cît brațul, botinele, evantaiele, pălăriile, desou-urile somptuoase și complicate pe dinăuntru ca niște costume de cosmonauți avant-la-lettre, pălăriile jardiniere, pungutele, umbrelele, cuferele ce trebuiau neapărat purtate de cîte doi valeți pînă la caleștile și butcile de la Viena, toate evocau puternic în interiorul de la Kalinderu, el însuși, cu ale sale coloane și stucaturi aurite, produs la aceleiași „belle époque", un trecut iremediabil apus, retrăind strălucitor în fața ochilor noștri prin magia expoziției care ar fi putut să stea sub semnul acelui vers-strigăt, compus în epocă și consunînd perfect cu ea :

„Veniți : privighetoarea cîntă, și liliacul e-nflorit", plasînd nostalgic pe Macedonski în Bucureștii tinereții sale cînd suprema modă era cea de pe frontispiciul unui stand de „comerciu" al vremii anunțînd „onorata clientelă" că acolo se găseau „Articole franțuzesci făcute în Bucuresci", cum limpede se poate citi pe una din fotografiile inspirat alese din expoziția de la Kalinderu.

Sumar

MODERNITATEA ARTEI POPULARE

PLAIURI

În marea entitate cultural-artistică europeană, teritoriul românesc în contextul sud-estic al continentului, incluzînd spațiul carpatic și bazinul inferior al Dunării pînă la țărmul Mării Negre, reprezintă în evoluție istorică una din vetrele de străveche civilizație, păstrată cu o impresionantă continuitate de-a lungul mileniilor. În arta dezvoltată aici se regăsesc, din cele mai vechi timpuri, liniile de forță care au determinat, încetul cu încetul, configurarea lumii artistice europene, primind, pe fondul local autohton, repetate impulsuri dinspre ariile mari de civilizație ale Orientului Mijlociu și ale bazinului răsăritean al Mediteranei precum și ale vastelor cîmpii nord-pontice, iar mai tîrziu, pe scara istoriei milenare, răsfrîngerile valurilor ajunse pe coastele Atlanticului, făcînd drumul întors de la apus către răsărit.

PAUL PETRESCU